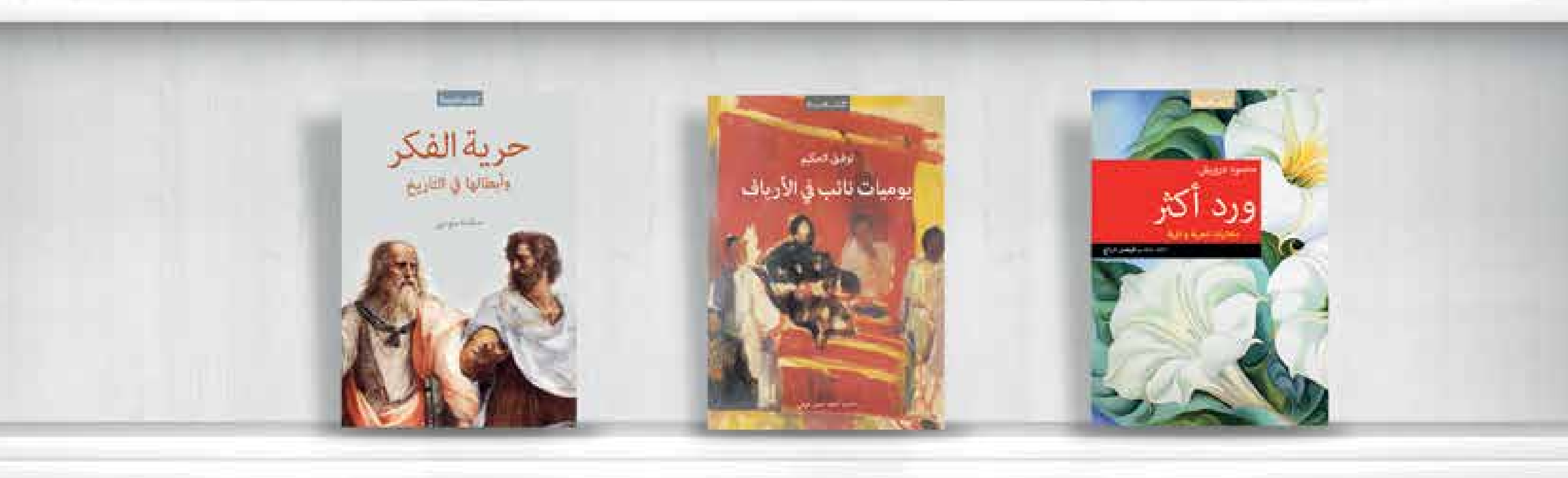

أنسي الحاج
أمير القصيدة
أوكرانيا
قالب الحلوى المُرّ
سورية
الثورة اليتيمة
دساتير
الحرية والاستبداد
www.aldohamagazine.com
الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 77 - مارس 2014
مجّاناً مع العدد كتاب:
مقالة في العبودية المختارة
أصوات المرأة العربية

صدر في سلسلة كتاب الدوحة







يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com



وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

اليوم العالمي للمياه

في خضمّ الأحداث التي يشاهدها العالم في سورية ومصر ولبنان والعراق وباكستان تتوارى قضية المياه لكونها أزمة غير منظورة مع حدوث مقدّمات لها بين سورية والعراق وتركيا، ثم بين مصر وإثيوبيا حول سدّ النهضة مؤخّراً.

تحتل قضيّة المياه موقع الصدارة ضمن أولويّات المستقبل لدى كثير من دول العالم، وعلى كافة المستويات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، حيث أشارت دراسات وبحوث تُعنى بشؤون المياه في العالم إلى توقّع حدوث أزمة مياه عالمية في المستقبل القريب بسبب الطلب المتزايد للحصول على المياه مع النقص المتوقّع في إمدادات المياه نتيجة زيادة عدد السكان، والتوسّع العمراني السريع، وتغيُّر المناخ، وزيادة الطلب على المواد الغذائية.

وتبذل الأمم المتحدة جهوداً واضحة في مجال التوعية بأهمّيّة الماء بوصفه عنصراً عالمياً مشتركاً بين جميع الناس مؤكّدة ضرورة التعاون بين الدول في مجال إدارة المياه؛ حيث أعلنت الجمعية العامة للأمم المتحدة اعتبار يوم 22 مارس/آذار من كل عام يوماً عالمياً للمياه، وبدأ الاحتفال به منذ سنة 1993 م. كما اعتبرت سنة 2013 سنة دولية للتعاون في مجال المياه ولفت الانتباه إلى فوائد هذا التعاون لتحقيق الأمن والاستقرار وحماية البيئة وحفظ السلام العالمي.

وتُعَدّ دول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا أكثر الدول جفافاً وأندرها مياهاً. ومن المتوقّع أن تواجه تحدّيات كبيرة في مجال معالجة مشاكل المياه وإنتاج الغذاء وتوليد الطاقة، وتزداد الخشية في ظل عدم وجود مبادئ للتفاهم والتعاون من حدوث صراعات ومواجهات محتمَلة بين هذه الدول حول المياه.

وقد حذَّرت بعض التقارير من تفاقُم أزمة المياه في هذه المنطقة، وما ينتج عنها من مخاطر صحّيّة وبيئية وتنموية تهدّد أمن المنطقة واستقرارها، وأشارت إحدى الدراسات المهتمّة بالمياه إلى ثلاثة أنواع من الخطر المحتمَل في هذه المنطقة:

- مناطق ستنشب فيها حرب المياه وهي: الأردن، وفلسطين، وإسرائيل.
- مناطق محفوفة بالمخاطر وهي دول حوضي دجلة والفرات: تركيا، سورية، العراق.
- مناطق التوتّر الدائم وهي دول حوض النيل: مصر، السودان، إثيوبيا.

وتقتضي الحكمة في معالجة هذه الأزمة المبادرة إلى اتّخاذ خطوات عملية من أجل تحسين إدارة المياه بين هذه الدول، ويتطلّب ذلك أوّل ما يتطلّب التشاور والتعاون للوصول إلى مبادئ للتفاهم وإبرام اتفاقيات مشتركة تحقّق المكاسب والمنافع لكلّ الأطراف، والمشاركة في إعداد تصوُّر استراتيجي لاعتماد سياسة مائية موحّدة لمواجهة تحدّيات الأمن المائي.

ومن الضروري اتّباع طرق علمية حديثة لمواجهة نقص المياه، وتكرار التوعية بأهمّيّة ترشيد استهلاكها، وتجنّب الإسراف الكبير والمتعمَّد في استعمالها أو تلويثها، كما يلزم تشجيع مراكز الأبحاث والدراسات لتخريج كوادر مؤهَّلة للعمل في مجال قضايا المياه وحسن إدارتها.

وكلّ ما نرجوه ألا يتحوَّل الماء الذي هو مصدر الحياة وأساس الحضارات إلى سبب للنزاعات والحروب.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د. علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير

سعيد خطيبي

هيئة التحرير

ديمة الشكر

محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

علاء الألفي

رشا أبوشوشة

هند خميس

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود

أ.د. محمد غانم الرميحي

د. علي فخرو

أ.د. رضوان السيد

أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون: 44022295 (974+)

تليفون - فاكس: 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 77

السنة السابعة - العدد السابع والسبعون

ربيع الآخر - جمادى 1435 - مارس 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 0021821333261 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

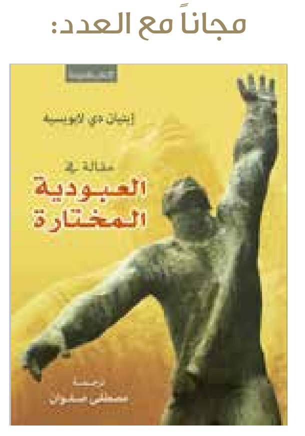
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة الغلاف:
فاطمة لعيبي
العراق

مجاناً مع العدد:



مقالة في العبودية المختارة
إيتيان دي لابويسيه
ترجمة مصطفى صفوان







ملف

20

أصوات المرأة العربية

حبيب سروري
منى فيّاض
ندى مهري
فاطمة الزهراء
ربيعة جلطي

لونيس بن علي
د.عبد الرحيم العطري
إنعام كجه جي
زها حديد
سليم البيك
د. حسين محمود

مقالات

أدب 96

ترجمات 102

نصوص 110

كتب 96

سينما 132

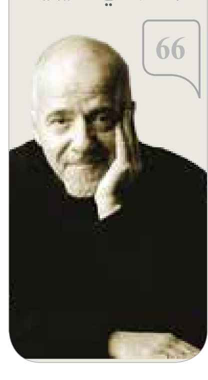
تشكيل 148

علوم 157

صفحات مطوية 158

باولو كويلو: تمتعتُ كثيراً بكوني هيبيّاً

66



الشاب مامي: الراي نبض الحياة

154

أوكرانيا

بأيّ سكّين سيُقَطَّع قالب الحلوى المُرّ؟

منذر بدر حلوم

يدور صراع جيوسياسي على أوكرانيا، وصراع أثني وديني في أوكرانيا نفسها، وصراع بين الطُغَم الاقتصادية في البلاد. وثمة بنية هَشّة للدولة تضعها على شفا التفكّك. فهل تلتقي المصالح على بقاء البلاد موحّدة أم لا بد من التقسيم؟ وما هو دور النُخَب في الأزمة؟ وهل تتخلّى روسيا عن كييف الروسية وهي نفسها روسيا الكييفيّة؟

نبدأ من نظرة أميركية متفهّمة لموقف روسيا مما يدور في أوكرانيا، اختصرها هنري كيسنجر، بقوله، في حوار على (CNN International)، بُثّ في 2 فبراير/شباط الماضي: «تأسيس روسيا الحالية بدأ من كييف، ولا أعرف أيّ روسي، معارضاً كان أم موظفاً حكومياً، لا يُعدّ أوكرانيا جزءاً بالغ الأهمية من تاريخ روسيا. ولذلك فلا يمكن للروس أن يكونوا لا مبالين بمستقبل أوكرانيا». ولكنه يكمل: «أنا قطعاً مع أوكرانيا مستقلّة، وقطعاً مع أوكرانيا ذات علاقات عضوية مع أوروبا».

مقابل كيسنجر، وفي توافق جزئي معه، يرى الفيلسوف الروسي ألكسندر دوغين، أن الدولة الأوكرانية هَشّة منذ بداية تأسيسها. لأنها تضمّ ضمن حدودها شعبين لهما توجُّهات جيوسياسية متناقضة تماماً. ويطرح سؤاله: هل تتفكّك أوكرانيا اليوم أم في وقت قريب؟ فيرى أن تقسيم أوكرانيا مسألة حتمية.

وقد يكون مفيداً التذكير بأن الحرب ضدّ النازية كانت قد أظهرت كم أن الشعب الأوكراني منقسِم بين من رأى في الحرب إنقاذاً للعالم من النازية، ومن رأى أنها سَلَبَته حرّيّته. ويصعب على الروس نسيان قتال جيش ستيبان بانديرا الغرب أوكراني مع هتلر ضدّهم.

مصلحة روسيّة

يرى الاقتصادي الروسي الشهير ميخائيل خازن، مؤلّف كتاب «غروب إمبراطورية الدولار» (2003) حاجة روسيّة جيوسياسيّة متعدِّدة الأوجه إلى أوكرانيا، كما يرى استغلالاً لاحتقان الشعب وخروجه لمواجهة السلطات الفاسدة والطّغْمة المالية، ضدّ مصلحة الشعب الأوكراني وضدّ المصلحة الروسية في آن معاً.

ويأتي رأيه مُتَّسِقاً مع رأي سيرغي غلازييف، مستشار الرئيس بوتين لشؤون التكامل الاقتصادي الإقليمي، الذي يرى أنّ تشكيل فضاء اقتصادي موحّد بمشاركة 4 بلدان يعطي نتيجة تكاملية إجمالية تصل إلى 773 مليار دولار، ومن دون أوكرانيا 411 مليار دولار فقط، وأن نتيجة تشكيل اتّحاد جمركي مع أوكرانيا تُقَدَّر بـ 562 مليار دولار، ومن دونها 302 مليار دولار فقط.

حاجة روسيا إلى التكامل لتعزيز قوّتها الاقتصادية ونفوذها، يراها زبيغنيف بجيزينسكي، أحد المنظّرين للسياسة الأميركية، وصاحب كتاب «لوحة الشطرنج العظيمة»، فيقول إن روسيا يمكن أن تكون إما إمبراطورية أو ديموقراطية، ولا يمكن للأمرين أن يتحقّقا معاً. فروسيا من دون أوكرانيا تكفّ عن أن تكون إمبراطورية، أما مع أوكرانيا، مشتراة بداية ثم خاضعة، تتحوّل تلقائياً إلى إمبراطورية. روسيا بحاجة ماسّة إلى العنصر البشري لاستعادة وزنها الإمبراطوري، ذلك ما يراه خازن أيضاً. فقياساً بالمساحة يجب أن لا يقلّ تعداد سكانها عن 300 مليون،



لكنها لا تبلغ هذا العدد حتى مع كازاخستان وبيلاروسيا، في حين إن إضافة أوكرانيا تحقِّق المطلوب.

تطابُق لافت

للمرة الأولى تلتقي المعارضة الروسية مع السلطة في خطاب مشترك. فقد ذكّرتنا صحيفة «كوميرسانت» بما كان بوتين قاله لبوش، في ختام أعمال مجلس روسيا- الناتو في بوخارست في الرابع من أبريل/نيسان، 2008: «أنت تفهم يا جورج ما هي أوكرانيا؟ هي حتى ليست دولة! جزء من أراضيها- أوروبا الشرقية، وجزء هام مهدى من روسيا». ومن لا يعرف تاريخ سلخ الزعيم السوفيتي الأوكراني الأصل خروشوف شبه جزيرة القرم عن روسيا وضمّها إلى أوكرانيا؟

وفي اتِّساق لافت مع الموقف الرسمي، نجد المعارض الروسي الثوري إدوارد ليمونوف، يشكِّك بطبيعة ما يجري في أوكرانيا، ومن ثَمَّ طبيعة الثورات الملوّنة، فيقول (في29 يناير/كانون الثاني الماضي، حسب (إنترفاكس): «أريد أن أعرف ما السبب الذي يجعل رئيس أوكرانيا يَتَّصل بنائب الرئيس الأميركي بايدن، ويشرح له الوضع في أوكرانيا؟ هذه ليست دبلوماسية، هذا الشيطان يعرف أنها خضوع طوعي. وأريد أن أعرف ما السبب الذي يجعل وزير الداخلية الأوكراني فيتالي زاخارتشينكو يناقش مع سفير أميركا في كييف، جيفري بيت، السبل الممكنة لحَلّ الوضع في أوكرانيا». سلوك الرئيس ووزير داخليته إما لعبة غامضة لم يُكتب لنا نحن- الفانين- فهمها أو هي طأطأة رأس أمام العم سام، أو خيانة؟ ويتساءل: كيف يمكن لخمسين رجلاً مسلَّحين بالمعاول أن يحتلّوا وزارات في كييف؟ ولماذا لم يتمّ إطلاق النار التحذيري في الهواء؟ وما هي الحالات التي يجب فيها على الحرس إطلاق النار على المهاجمين؟ وإذا كان الحرس غير مُسَلَّحين فلماذا هو غير مُسَلَّح؟

إنتلجانسيا

وكان عدد من الكتاب والفنانين الروس قد وقّعوا بياناً يساند الميدان في أوكرانيا، فيما توقَّف الشاعر والموسيقي يوري شيفتشوك عند المخاطر التي تتهدّد البلاد في أغنيته التي كتبها من أيام البيريسترويكا، اسمها «الحس بحرب أهلية»، ورد فيها: «حين يصوّت القوميون للدم». وأضاف، منكّراً بما كتبه ألبير كامو في كتابه «الرجل الثائر»: «تخرج إلى الشارع لأنه لم يعد ممكناً أن تجلس في البيت، لأنك تعي ما الذي ستطعمه لأولادك، وأيّ مستقبل ينتظرهم. هذا سبب كلّ ميدان، كلّ انتفاضة، وكلّ ثورة. أنا مع الميدان، ولكنني لست مع المتطرّفين. المذنب هو السلطة التي أوصلت الناس إلى درجة أن يخرجوا إلى الميدان.».

الجزائر

غياب الأرشيف وحرب الاتِّهامات

الجزائر: نوّارة لحرش

أثارت، مؤخّراً، تصريحات المناضل التاريخي ياسف سعدي، واتِّهامه زميلته المجاهدة زهرة ظريف بالتواطؤ مع الاستعمار، استياءً واستنكاراً واسعَيْن في أوساط المؤرِّخين والعائلة الثورية في الجزائر. سعدي الذي وصف كتاب ظريف «منكرات محاربة في صفوف جيش التحرير الوطني» الصادر نهاية السنة الماضية، بأنه يحمل الكثير من الكذب وتزييف الحقائق، ذهب إلى وصف مؤلِّفته بالخيانة وبأن ما ورد فيه من شهادات، بأنها مزيَّفة وغير حقيقية، وتدخل في خانة تزوير التاريخ، وهَدَّد بأنه سيكشف الكثير من الحقائق المناقضة للتي وردت في منكِّراتها في كتابه الذي سيصدر عن قريب.

هذه الاتِّهامات المتبادلة بين المجاهدين ومنكِّراتهم التي تتضارب فيها الشهادات التي أصبحت مثار انتقادات، تفتح السؤال واسعاً حول سبب استمرار غياب الأرشيف التاريخي، الذي كان من شأنه أن يضع حدّاً لمثل هذه التصريحات للمجاهد ياسف سعدي. فغياب الأرشيف فتح الباب للادِّعاءات التي وصلت إلى حَدّ إطلاق وتبادل التهم بين المجاهدين وتخوين بعضهم للآخر، فما يحدث في هذا الشأن يدخل الآن في إطار (حرب الذاكرة التاريخية) بين أبناء العائلة الثورية الواحدة والتي أصبحت تتجاذب فيما بينها عصا التشكيك في تاريخ وشهادات بعض الفاعلين في الثورة التحريرية(1954 - 1962). كما تبقى صعوبة الوصول إلى الأرشيف التاريخي، المحتكَر في مجمله من طرف الفرنسيين، عائقاً كبيراً في مشروع كتابة التاريخ بمعطاه الحقيقي الصرف من حقائق ووثائق.

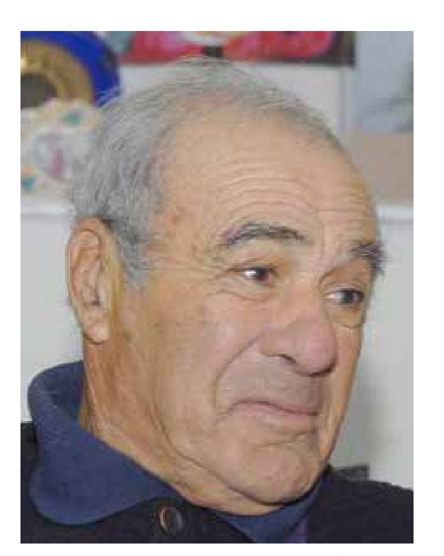
يرى المؤرِّخ والكاتب محمد عباس، أن تصريحات ياسف سعدي تُعَدّ نوعاً من الخرف، وأنه كان من الأَلْيَق به أن يصمت، وأن يكفّ عن إطلاق تصريحاته المثيرة واتِّهاماته المجّانية التي هي ليست في صالح أي أحد، وهذا لفائدة الوطن والتاريخ ولفائدته هو نفسه. وأضاف قائلاً: «ياسف سعدي، لم يستسغ ولم يتحمَّل بعض الحقائق التي تضمَّنتها منكرات زميلته في النضال وهذا ما أزعجه ودفع به إلى تكذيب شهاداتها. فالكثير من الحقائق أزعجته، ومن ثَمَّ أتت تصريحاته انعكاساً ونتيجة لهذا الانزعاج». أستاذ التاريخ محمد عباس، أضاف: «المجاهد سعدي شخصية مضخّمة في السينما(مساهمته في سيناريو الفيلم الشهير: معركة الجزائر)، نعم، سعدي ضَخَّمته السينما، وهذا ما ضَخَّم الغرور في نفسه، وجعله لا يعي ما يقول، وما يصرِّح به. للأسف، هو يظن نفسه محور كتابة التاريخ، كما يظن أنه مصدر الحقائق الوحيد. لكن في الواقع المصادر متعدِّدة، وتتعدَّد. والتاريخ لا يمكن أن يُكتب من مصدر وحيد، وهذه حقيقة يجهلها أكثر المجاهدين الذين كتبوا منكِّراتهم وسِيَرهم الشخصية. خطأ فادح وجهل كبير لو ظَنَّ المجاهد أنه بإمكانه كتابة التاريخ. التاريخ يكتبه المؤرِّخ المتخصِّص».

أما الكاتب والباحث عمر عيلان، فقال في هذا الشأن «ما أُثيرَ مؤخَّراً بحدّة في وسائل الإعلام من تصريحات وتصريحات مضادّة بين من عايشوا الثورة التحريرية ربّما لن يكون حالة الاستقطاب الحالية لما حدث ويحدث، فما يجري الآن من صراع بين المجاهد ياسف سعدي الذي كذب بعض شهادات المجاهدة زهرة ظريف، هو امتداد لما كان قد حدث من رَدّات فعل حين نشر مجاهدون شهاداتهم من أمثال علي كافي، والطاهر زبيري، وغيرهما».

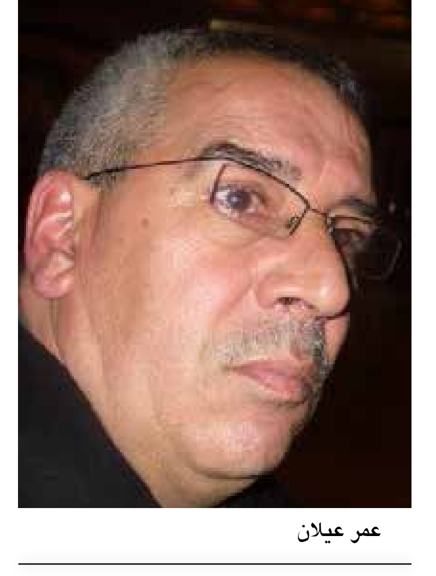
وأضاف عيلان: «بعض التهجُّمات والتهم المتبادلة إنما تعكس غياب ثقافة الحوار الهادئ المتزن، فاسحاً



زهرة ظريف



ياسيف سعدي



عمر عيلان

المجال للنقاش المشحون بخلافات عقائدية إيديولوجية. كما أن هذا النوع من النقاش المُتَّسم بالذاتية والبعيد عن الموضوعية والمستند إلى التجريح أحياناً قد يطرح تساؤلات حول مصداقية هذه الشخصيات التاريخية. ويجعلنا نحكم بأن كتابة التاريخ لا تكون من خلال المذكّرات فقط. فالمذكّرات هي شهادات تَتَّسم بالذاتية وبالرؤية الخاصة في قراءة الأحداث. ولا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تكون المرجع الأساسي الوحيد في توثيق تاريخ الثورة التحريرية».

وفيما يخصّ إشكالية غياب كتابة التاريخ، قال عيلان: «الإسهامات في كتابة التاريخ لا تخضع للرؤية الشخصية، فالسيرة والشهادة والمذكّرات ليست هي الحقيقة، بل قد تكون جزءاً من الحقيقة، لأننا إن سَلَّمنا -جدلاً- بأن كل ما يَرِد في المذكّرات حقائق نكون قد ظلمنا من لم تُتَحْ لهم الفرصة للحديث عن أنفسهم من الشهداء والمجاهدين».

وأنهى عيلان كلامه قائلاً: «إن كتابة التاريخ والذي يمثّل الذاكرة الجمعية للشعوب ليست بالأمر الهيّن، خاصة في ظلّ غياب الأرشيف التاريخي الوطني».

من جانبه، الدكتور مصطفى نويصر، المؤرّخ وأستاذ التاريخ المعاصر في جامعة الجزائر، قد صرّح في السياق ذاته: «المذكرات والسِّيَر الذاتية والشهادات الشفوية ليست هي التاريخ، ولا يمكن أن تكتب التاريخ، لأن التاريخ علم قائم بذاته وله تقنياته الخاصة به ومنهجية صارمة وقواعد معلومة، وهذه الأمور لا تتوافر -بطبيعة الحال- لدى أصحاب المذكّرات والسِّيَر الذاتية. إن المذكّرات سلاح ذو حَدّين، فهي أداة أو وسيلة يمكن أن توظّف في كتابة التاريخ إذا ما أحسن المؤرّخون استغلالها وفق المنهجية العلمية التي يتطلّبها منهج البحث التاريخي، وهي في الوقت نفسه قد تحتوي على سلبيات قد تكون سبباً في تزييف التاريخ وتضليل الحقائق».

محمد عباس

واستطرد في حديثه: «ومن هنا فإن المغالطات، وربما التزييف في المذكّرات، تكمن في كون أصحابها يعتقدون أنهم يكتبون التاريخ، وأنهم يملكون الحقيقة أيضاً. ومن هنا لا نستغرب ما يطرأ من تكذيب وتكذيب مضادّ من حين لآخر عند الأطراف المساهمة في حدث تاريخي ما. وعليه ينبغي الاحتراز قدر الإمكان من اعتبار المذكّرات والسير الذاتية تاريخاً لأنها -بكل بساطة- لا تتوافر فيها شروط الكتابة التاريخية والبحث التاريخي».

وخلص الأستاذ نويصر في الأخير إلى القول: «إن المذكّرات بقدر ما هي مهمّة في كتابة التاريخ فإن سلبياتها قد تكون خطيرة في تزييف حقائق التاريخ نفسها (خاصة والأرشيف التاريخي مغلق حتى الآن وغائب أو مغيَّب عمداً)، فهي فعلاً سلاح ذو حَدّين. ومهمّة المؤرّخ أن يُبيّن الحقائق من الادّعاءات التي قد تأتي في مذكّرات الأشخاص حيث يقوم بغربلتها وتمحيصها وفق منهجية علمية دقيقة!».

مهرجان المدن التاريخية الرابع في موريتانيا

مدن يدفنها الأهل، وكنوز يقتلها العشق

عبد الله ولد محمدو

منذ ثلاث سنوات، أصبح للمدن التراثية التاريخية القديمة في موريتانيا موسم سنوي، تلبس فيه إحداها أجمل الحلل لاحتضان حشود من مختلف أنحاء البلد ومناكب العالم بين مُشارك في أنشطتها الثقافية أو مُتفرّج، واقفين في صعيد واحد مع سكّان المدينة العتيقة لتقديم صور مبهجة لروّاد كثيرين، تغصّ بهم بيوت من العمارة الفريدة الشاهدة على تراث ماديّ أصيل، وتضيق بهم مسالكها وأزقّتها رغم اتّساع صدور ساكنيها لاستقبالهم، وفي طليعة هؤلاء الرواد الوفود الرسمية الراعية للاحتفالية بداية من رئيس الدولة الذي افتتح النسخة الرابعة من مهرجان المدن القديمة المُقام هذا العام في مدينة ولاتة التاريخية منتصف الشهر الماضي، رفقة فريق من وزرائه وضيوف من السلك الدبلوماسي وجمع من الشخصيات العلمية والثقافية إضافة إلى بعض المؤرِّخين والباحثين المهتمّين بمسيرة الوجود الإنساني على هذه الأرض، قَدِموا إلى حدث تراثي فريد، أصبح من التقاليد الثقافية منذ العام 2011 عندما أقرَّت الدولة تخصيص أسبوع سنوي للاحتفاء بإحدى المدن التي شكَّلت منذ إنشائها مراكز للتبادل التجاري والتواصل الثقافي في الصحراء الكبرى ومنارة للإشعاع الثقافي العربي والإسلامي.

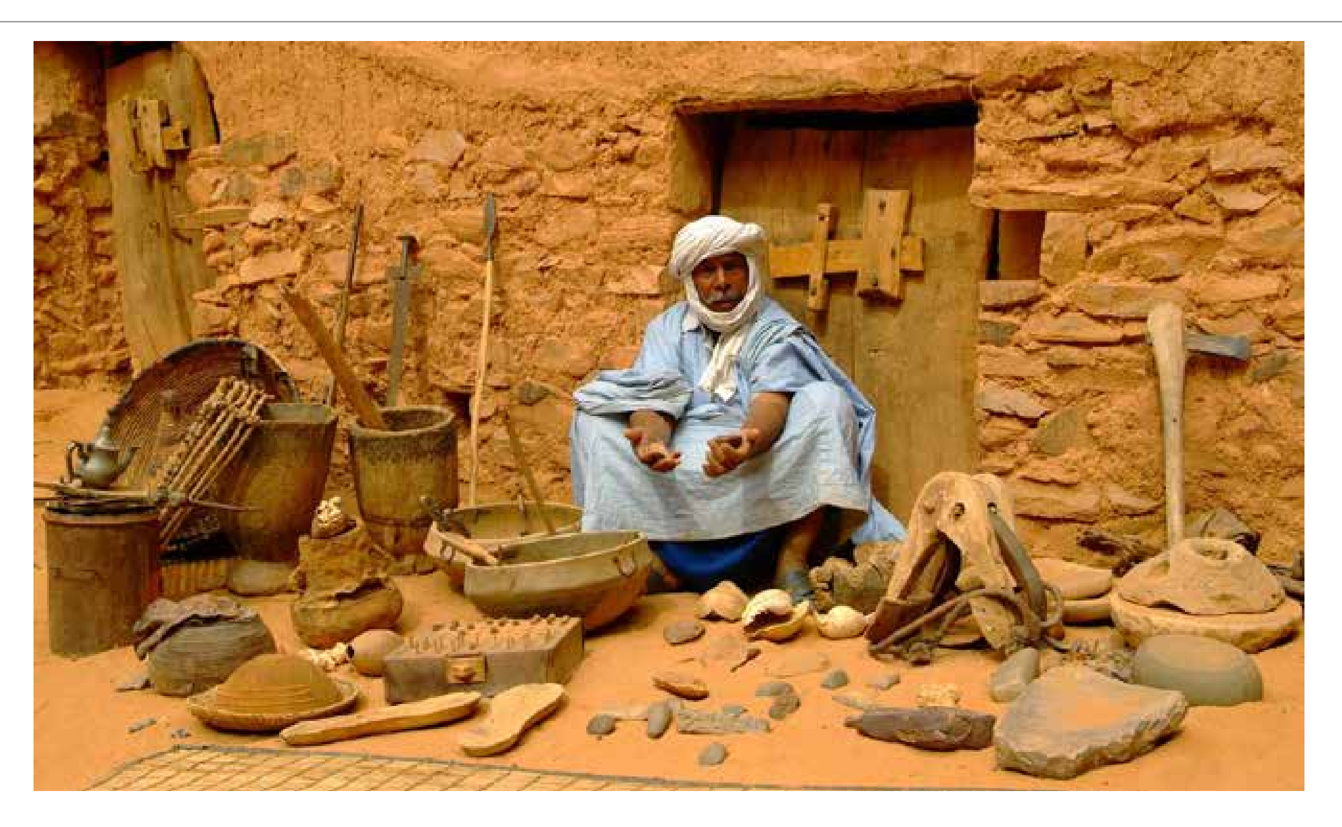
وتضمّ موريتانيا أربع مدن تاريخية مُصَنَّفة من قبل اليونسكو ضمن التراث العالمي للإنسانية هي (شنقيط، ووادان، وتيشيت، وولاتة)، وقد حمل القطر الموريتاني اسم أولى هذه المدن «شنقيط» التي تصدرت احتفاليات هذه المدن عام 2011. وبانعقاد النسخة الرابعة تكتمل الدورة الأولى من عقد هذه الاحتفاليات بتنظيم موسم ثقافي حافل في مدينة (ولاتة) التاريخية.

وتعود بداية التاريخ الإسلامي لولاتة - كما يقول الشيخ سيد محمد الكنتي - إلى دخول عقبة بن نافع هذه المدينة فاتحاً، مضيفاً أنه قد خلّف ابنه العاقب به. وقبره - كما تنكر الروايات المتواترة - موجود بصحن مسجد المدينة.

وقد ورد ذكر مدينة ولاتة في المصادر التاريخية بأسماء متعدِّدة، أهمّها (بيرو، إيولاتن، ولاتن، ولاتة)، وشهد على ازدهارها -كمركز تجاري هام- أغلب من كتب عنها أو زارها من المؤرّخين أو الرحّالة في القرن الرابع عشر الميلادي أمثال ابن بطوطة، وابن خلدون، والمقري صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب»، الذي ذكر أن لأجداده شركة تجارية لها فرع في ولاتن.

ويبدو أن هذا المركز التجاري الكبير الرابط بين حواضر الصحراء الكبرى من جهة وبين المشرق والمغرب من جهة أخرى عبر طريق الممالح (تغازي، تاودني، تنيولك، سبخة الجل) شهد ازدهاراً عظيماً كنقطة مركزية للتبادل، نتيجة موقعها الإستراتيجي المميَّز بين الأقاليم السودانية (مالي) وبين سجلماسة والواحات المغربية. وقد وصف ابن بطوطة هذا الازدهار قائلاً إن أهلها «يجلب إليهم تمر درعة، وسجلماسة، وتأتيهم القوافل من بلاد السودان فيحملون الملح، ويباع الحمل منه بولاتن بثمانية مثاقيل إلى عشرة، ويباع في مدينة مالي بعشرين مثقالاً، وربّما يصل الى أربعين مثقالاً وبالملح يتصارفون كما يُتصارَف بالذهب والفضة يقطعونه قطعاً، ويتبايعون به».

وقد بدأ مركز ولاتة التجاري



يفقد وهجه تدريجياً عندما ازدهرت عمارة مدينة تومبكتو التي جذبت إليها الأنظار، هذا قبل أن يتحوَّل الثقل التجاري من البحر الأبيض إلى المحيط الأطلسي، لتصبح الموانئ الساحلية معابر تجارية بديلة لهذه المراكز.

إن كل مرتاد لاحتفاليات هذه المدن التاريخية القيمة اعتاد أن يظفر بما يريد، فعشّاق التنوُّع البيئي والرمال الذهبية ستغيب أرجلهم في كثبانها، ومحبو الفلكلور الشعبي والألعاب الشعبية وهواة الرماية سيجدون ما يطربهم، فلا عجب أن تجد الجميع يقطعون طرق الصحراء الوعرة ليشهدوا في هذه المدن مواسم غنية بالتنوُّع والثراء. ونتيجة لهذه الجاذبية حرص مئات السياح الغربيين على القدوم إلى هذا الحدث الفريد لاستكشاف خبايا هذه المدن والتعرُّف إلى كنوز الصحراء الدفينة ومعالمها الصامدة، حيث الطراز المعماري الفريد لمدن تاريخية، ظلت لقرون تصارع عاديات الخطوب، بعد أن كانت لأمد طويل مراكز إشعاع ثقافي ومحطّات تبادُل تجاري ومعابر آمنة لقوافل تسيرها شعوب الصحراء في حركة دائبة قبل أن يتحول مسارها إلى الشواطئ، لتبقى هذه المراكز معزولة يكاد يلتهمها غول الرمال الزاحفة، أو يقضي عليها النسيان.

تضمّ موريتانيا أربع مدن تاريخية مُصَنَّفة من قبل اليونسكو هي (شنقيط، وودان، وتيشيت، وولاتة

وقد عُرِض في هذا المهرجان متحف خاص بالمقاومة، ضَمَّ جملة من الأسلحة المستخدمة في مواجهة الاستعمار، إضافة لبعض العتاد أو المقتنيات الاستعمارية غنائم معارك لأبطال المقاومة.

ولعل من أهمّ ما يستثير الاهتمام في مهرجان ولاتة الثقافي لهذا العام ما مَيَّزَ هذه النسخة من اصطفاف لعشرات المكتبات العارضة لمخطوطات عتيقة نادرة، تشهد على إرث ثقافي ثري لمدن تاريخية، ظلَّت تغذّي القارّة السمراء وغيرها بعطائها العلمي، وهي اليوم مُهَدَّدة بالاندثار والضياع، يكاد عشقها والتفاني في التعلُّق بها يقضيان على كثير منها، نتيجة حفظها من قِبَل الأسر الثقافية المالكة لها في بيوت تفتقر إلى كثير من وسائل الصيانة، وإصرارها على تغييبها وحجبها في دواليب وأكنان وصناديق تعرِّضها للتلف، فلئن كانت يد المسح الإحصائي للمخطوطات الموريتانية امتدَّت إلى مئات المكتبات مسجَّلة عشرات الآلات منها ضمن مشروع التراث عام 2003 إلا أن كثيراً منها ظلَّ حبيس مخازن تُعَرِّضها للتلف، حيث تشكو الجهة المختصّة بجمع التراث الموريتاني وحفظه (المعهد الموريتاني للبحث العلمي) على لسان مديرتها من تردُّد كثير من ملاك ورعاة مكتبات المخطوطات الخاصة في التعامل مع هذه الجهة المختصّة، ولكن الكثيرين يرجعون هذا التردُّد إلى ضعف وسائلها وقلّة مواردها، فهل يعيد هذا الاحتفال الموسمي لهذه المدن التاريخية حياتها، ويحفظ لكنوزها الثقافية بقاءها؟ أم يدفن تلك المدنَ أهلُها الراحلون عنها إلى المدن الكبرى، ويقتل تلك المخطوطات النادرة مُلّاكها المتعلِّقون بها لفرط حُبِّهم وعشقهم إياها ؟

مصر

أزقة الثورة

القاهرة: خالد البري

أسباب قويّة تجعل السلطة تسقط في أيدي العسكريين عقب التغيُّرات السياسية الكبرى التي تشمل انتقالاً من حالة قمع سياسي إلى حالة انفتاح. أَوْضحُ هذه الأسباب غياب الكوادر السياسية التي تملك القدرة على ملء الفراغ. ولماذا الفراغ من أصله؟ لأن السلطة القمعية السابقة خلقت فراغاً حولها بالضرورة، لهذا سُمِّيت قمعية أو مستبدّة. وهنا ما حدث في مصر في حال الشلل السياسي الذي أصاب البلد تحت قيادة ثورة يوليو. سلطة مركزية متحكِّمة في كل شيء. وحولها، لا شيء، فراغ..

أما ثاني الأسباب فهو سلوك معارضي النظم القمعية. المفاجأة المتكرِّرة أن معارضي النظم القمعية - غالباً - قمعيّون مثلها. ربما لأن هذا هو السلوك الذي نشأوا في ظله، وربما لأنهم - لأسباب مفهومة - أدركوا مبكِّراً أنهم لن يتغلَّبوا على القوّة إلا بقوّة، ولن يتغلَّبوا على أدوات القمع إلا بأدوات قمع مثلها. وربما لأن السلطة القمعية- كما معارضتها- ليسوا أكثر من أبناء لثقافة واحدة، جوهر ثقافي واحد، تتعدَّد صور تعبيره عن نفسه، لكنه في النهاية من بذرة واحدة، يُروى بماء واحد، ثم لا نكاد نفضِّل بعضها على بعض في الأكل.

النظام السياسي المصري المبني على قيم العائلة القروية، بكبيرها الملهم الذي يُسمَع فيطاع، وبطانته الذين يستشيرهم على هواه ومزاجه، أفرز القوى السياسية التي نراها على الساحة. تحدَّثنا كثيراً خلال الأعوام الماضية عن سلوك نظام مبارك، لكننا تحدَّثنا أكثر خلال السنة الماضية عن سلوك النظام البديل. والمحصِّلة بالنسبة لي هي الفقرة القادمة.

لقد دعمت أغلبية لا بأس بها من الشعب أجواء التغيير التي شهدتها «محاولة ثورة 25 يناير»، لكن سلوك القوة المعارضة الأكبر (الإخوان المسلمين) أوصل هذا الشعب نفسه إلى نقطة كان عليه أن يختار فيها بين سلطة تدعمها «قوات مسلَّحة» وبين سلطة تدعمها «ميليشيات مسلَّحة»، فاختار الأولى في خيار ليس غريباً ولا مستغرَباً ولا بدعاً بين الشعوب. والدليل أن أصواتاً كثيرة حذَّرت الإخوان وداعميهم من مآله.

لكن البحث في الأسباب لا يعفي من محاولة توقُّع النتائج. هل سقوط السلطة في يد المؤسَّسة العسكرية يقضي على آمال التغيير التي حملتها «محاولة الثورة»؟

الإجابة: نعم، في الحالة المصرية يعطِّل آمالَ التغيير التي عَبَّرت عنها السلطة البديلة، سلطة الإخوان المسلمين. والمقصود هنا آمال التغيير إلى دولة دينية، مدعومة بعلاقات خارجية أكثر ما هي مدعومة شعبياً. ليس المجال هنا مناقشة صحّة الادّعاء السابق، فالثابت أن هذا هو الشعور الشعبي الذي تولَّد من تصرفات الإخوان المسلمين.

هل يقضي على آمال التغيير التي عَبَّرت عنها قوى ديموقراطية مشاركة في «محاولة الثورة»؟

الإجابة هنا: لا بد أن ننظر إلى ما انتهى إليه مسار محاولة الثورة قبل المظاهرات الشعبية وتدخل الجيش. بحيث نسأل أنفسنا هل تحقَّقت آمال التغيير حتى يوم 30 يونيو/حزيران، ثم جاءت المؤسَّسة العسكرية وقضت عليها؟ الإجابة: لا. هذه آمال وُلِدت من الأساس مبتسرة لسببين: أولهما يتعلَّق بحجم القوى الديموقراطية الضئيل، وثانيها يتعلَّق بسلوكها السياسي، وقلة خبرتها، و«استعيالها»، بل وما عَبَّرت عنه من سلوك إقصائي انتقائي لمن حسبتهم على نظام مبارك، دون مبالاة بحقيقة أن كثيراً من كفاءات البلد عملت لصالح نظام مبارك بحكم أنه كان النظام الشرعي الحاكم لثلاثة



عقود، ودون ممانعة من الذهاب إلى حَدّ الرغبة في تفصيل قوانين لإقصاء أشخاص محدَّدين، كما فصَّل عمرو حمزاوي أحد وجوه الديموقراطية البارزين قانوناً لإقصاء الفريق أحمد شفيق من الانتخابات الرئاسية خدمة لمرشَّح الإخوان.

والمقصود هنا أن الآمال لم تكن بعد مستحقَّة للتحقُّق، ولا صارت بالنسبة لأغلبية الشعب مستحقَّة للاعتقاد في صدقها، ولا كان حاملوها مستعدّين لتحمُّل المسؤولية الوطنية، فلا وجود لنخبة ديموقراطية ماهرة تستطيع أن تحوِّل الآمال إلى خطوات واقعية. ومن ثمَّ لا وجود لقناعة شعبية. على العكس، لقد انقلب قسم كبير من الطبقة الوسطى المصرية ضد «النخبة الديموقراطية» لأنه اعتبر أن هذه النخبة ضلَّلت الشعب، وسلَّمت البلد للإخوان. مرة أخرى، ليس هنا مجال مناقشة صحّة هذا الادّعاء، أتحدَّث عن الشعور الشعبي العام الذي تعيشه كل مواطنة وكل مواطن لا يحصرون أنفسهم في القوقعة السياسية النخبوية. وأريد أن أصل إلى نقطة جوهرية في سياق هذا الحديث: التقاط المؤسسة العسكرية للسلطة الملقاة في قارعة الطريق كان محصِّلة لما سبق، قبل أن يكون نتيجة لما هو لاحق.

حسناً، إن كان تولّي شخص من المؤسَّسة العسكرية الحكم يقضي على آمال التغيير التي عَبَّرت عنها محاولة الثورة في شقَّيْها الإخواني، والثوري، فعلامَ يبقي إذاً؟ أليس هذا معناه وأد الحلم في مهده؟

إن كنا نصدِّق أن الشعارات التي رُفِعت في يناير كانت تعبِّر عن نوايا المشاركين فيها فنعم، وُئِد الحلم في مهده، وهذا شيء سَيِّئ. أما إن كنا نرى أن الشعارات المرفوعة كانت مجرَّد شعارات نظرية، لا انعكاسَ سياسياً لها، سواء من جماعة الإخوان المسلمين أو من غيرها من القوى الإقصائية التي لا تتجاوز علاقتها بالديموقراطية علاقة نظام مبارك بها فنعم، وُئِدَ الحلم في مهده، وهذا شيء جيد. لماذا؟

لأن هذا معناه بالنسبة إليّ أن الحلم بمجتمع حديث منفتح صار جادّاً، وأن القوى السياسية الموجودة في البلد صارت تأخذه بجدّيّة، وأن المواطنين العاديين صاروا يتعاملون معه بجدّيّة، فيميلون نحو قوى يناير إن صدَّقوها، وينقلبون عليها إن رأوا أنها تشدّ البلد إلى كارثة. ومن ثمَّ يتحوَّل اختيار الشعب اللجوءَ إلى المؤسسة العسكرية إلى أمر ثانوي ليس عجيباً ولا مستغرباً ولا بدعاً بين الشعوب، كما ذكرت سابقاً. مجرَّد خيار سياسي، عَبَّرَ الشعب عن مثله في اتجاه آخر قبل أقلّ سنتين، وقد يُعَبِّر عن غيره إن استقرَّت الأمور، وبرزت قوى سياسية مقنعة.

الجدّيّة في التعامل مع السياسة تستلزم جدّيّة في اختيار ما نرفعه من شعارات. فلا نسمّي التغيير السياسي ثورة، ولا نسمّي الإقصاء تطهيراً ثورياً، ولا نسمّي الجماعة الطائفية فصيلاً وطنياً، ولا نسمّي الرغبة في استبدال استبداد باستبداد ديموقراطية. لو فعلنا هذا لما احتجنا إلى أن نسأل أنفسنا الآن إن كان وصول شخصية عسكرية إلى الحكم يعني تعطيل أحلام الثورة، أو أحلام الديموقراطية. فقد تعطّلت أحلام يناير وأحلام الديموقراطية بوصول طائفيين إلى الحكم، وبمساعدة - للأسف - قوى ثورية. السؤال السياسي الأصوب: هل وصول شخصية عسكرية مدعومة من المؤسسة العسكرية إلى الحكم الآن هو أفضل السيناريوهات؟ أقول إنه السؤال السياسي الأصوب لأنه سيوجِّه أنظارنا إلى البحث في معطيات الواقع، لا إلى معطيات الأحلام. هذه هي السياسة لمن يريدون.

الأردن

إحباطات تعليمية

سمير الحجاوي

جدل رافق تصريح وزير التربية والتعليم الأردني الدكتور محمد الذنيبات عندما أعلن أن 22 في المئة من الطلبة في الصفوف الثلاث الأولى من المرحلة الأساسية لا يجيدون القراءة والكتابة، مما يعني أن 100 ألف طالب لا يستطيعون قراءة الحروف العربية أو الإنجليزية.

الوزير الأردني أسهب في شرح واقع التعليم في بلاده وقال: إن المدارس تعاني أوضاعاً سيئة جداً في الأثاث والصيانة حيث لا يوجد في عدد من المدارس أبواب أو شبابيك وألواح دراسية، بينما يوجد في الوزارة نحو 10800 آذن بمعدل 3 آذنة لكل مدرسة، لافتاً إلى أن وزارة التربية بحاجة إلى 450 مدرسة خلال السنوات الخمس المقبلة بتكلفة تقدر بنحو 450 مليون دينار «حوالي 700 مليون دولار»، مشيراً إلى هجرة المعلّمين حقل التدريس إلى أعمال أخرى بسبب تردّي رواتبهم. وأن توزيع الكتب الجديدة على الطلبة في المرحلة الأساسية يكلّف الوزارة 5 ملايين دينار (7.5 مليون دولار أميركي)، وأشار إلى وجود 18 ألف جهاز حاسوب معطّلة في وزارة التربية بسبب انتهاء عمرها التشغيلي، مؤكّداً وقف عملية حوسبة المدارس بسبب عدم توافر المخصّصات».

هي المرة الأولى التي يتحدّث فيها وزير مسؤول عن التعليم بمثل هذا الوضوح، ولم يستخدم تعابير مطّاطة أو يختبئ خلف «إنجازات وهميّة» لطالما تعوّدنا عليها في العالم العربي.

الردّ الأقوى على تصريحات وزير التعليم جاء من قِبَل نقابة المعلّمين الأردنيين التي طالبت بفرض «حالة الطوارئ الوطنية في المجال التربوي والتعليمي المدرسي من قِبَل الدولة الأردنية» إثر الكشف عن أن ربع طلبة الصفوف الثلاثة الأولى بالمدارس لا يجيدون القراءة والكتابة. واعتبرت أن ذلك «كارثة وطنية وتربوية بامتياز.. وأنه إقرار رسمي حكومي بفشل سياسات التطوير التربوي والبرامج المستوردة الجاهزة وعلى مدى عشرات السنوات السابقة». وقالت النقابة إنها متيقنة من «أن النسبة تتجاوز ما صَرَّح به الوزير، بينما لم ينكر نسبهم وأعدادهم في الصفوف الثانوية».

واقترحت النقابة تعديل المناهج بما يركّز وبصورة أساسية على تعليم اللغة العربية (مهارات الكتابة والقراءة والتعبير) ومهارات الحساب وأساسيات التربية الإسلامية في الصفوف الثلاثة الأولى» و«تخفيض أنصبة معلّمي الصفوف الثلاثة الأولى والتخلُّص من مواد الحشو المفروضة على مناهجنا» و«معالجة الاكتظاظ في الصفوف الابتدائية وخاصة الصفوف الثلاثة الأولى» إلى جانب «تفعيل دور الإشراف التربوي بصورة حقيقية في المراحل كافة، خاصة في المرحلة الابتدائية».

الحقيقة أن الوضع التعليمي في الأردن يشهد حالة غير مسبوقة من التراجع، لأسباب تتعلّق بسوء الإدارة والتعيينات غير الصحيحة، وسياسة الاستثناءات في الجامعات الأردنية التي أفرزت خرّيجين دون المستوى في إطار ما يمكن تسميته بـ «الرشوة الاجتماعية»، مما أدّى إلى تردّي وضع التعليم بشكل عام.

فمنذ عقود عمدت الحكومات الأردنية إلى العمل بمبدأ معالجة الخطأ بسلسلة من الأخطاء، وأخطرها «المعالجة الترقيعية» لقضيّة تدنّي مستوى التعليم في بعض مناطق الأردن، خاصة في المناطق الجنوبية والشرقية، التي يطلق عليها اسم «المناطق النائية» التي سجَّلت بعض مدارسها حالة من الرسوب، وكانت



نتائجها في الثانوية «لم ينجح أحد»، وبدل أن تقوم الحكومات بمعالجة وضع هذه المدارس لجأت إلى تطبيق سياسة الاستثناءات في القبول الجامعي، وخفضت نسب القبول مما أدّى إلى تدهوُر مستوى الخرّيجين الجامعيين الذين يحصلون على شهادات يُفتَرض نظرياً أنها تؤهِّلهم للعمل في سلك التدريس، ولكن- للأسف، وخلال عقدين من الزمان- ظهرت النتائج المروِّعة لهذه السياسة الخطيرة والتي تصل إلى 75 في المئة من مجمل الدارسين في الجامعات، وهي السياسة التي احتجَّ عليها وزير سابق للتعليم العالي، مما أدّى إلى شَنّ حملة ضدّه من قِبَل المنتفعين من الاستثناءات، وفقدانه لمنصبه، رغم تراجعه عن مطالباته بوقف الاستثناءات التي اعتبرها المدافعون عنها أنها حقوق مكتسبة لا يمكن المساس بها.

لكن المشكلة لها أبعاد أخرى إلى جانب سياسة الاستثناءات التي أدّت إلى تزويد السوق بـ «مدرِّسين غير مؤهَّلين» مثل ضعف التمويل، وتكدُّس الطلاب، حيث يصل عدد الطلاب إلى 50 طالباً في القسم الواحد في بعض المدارس، وعدم القدرة على بناء مدارس جديدة لتلبية الاحتياجات، وعدم توافر الموارد للتدريب والتأهيل والحوسبة، في انعكاس للحالة الاقتصادية في الأردن.

الحالة في الأردن ليست منعزلة، بل تشكِّل جزءاً من سلسلة من «الإحباطات التعليمية» في العالم العربي كلّه، وإن كان يسجّل للأردن أنه يتحدّث عن واقعة بجرأة وشفافية وصراحة، فقد أظهر تقرير فلسطيني أعدَّه مركز «إبداع المعلم»، تدنّي التحصيل العلمي لدى الطلبة، خاصة في المراحل الأساسية، وأن 40% من طلبة الصفوف الأولى الأساسية في الضفة الغربية لا يجيدون القراءة والكتابة. وهي النسبة ذاتها في السودان حيث أظهرت دراسة أن 40 % من طلاب المرحلة الأساسية في العاصمة الخرطوم لا يجيدون الكتابة والقراءة.

وفي مصر كشف المركز القومي للامتحانات والتقويم التربوي، عن تراجع مستوى التلاميذ في مواد اللغة العربية والرياضيات والعلوم، بنسبة كبيرة، وتراوحت نسبة الإخفاق فيها من 74 % إلى 86 % بين تلاميذ المرحلة الابتدائية، وأكَّد أن 78 % من طلاب المرحلة الابتدائية لا يجيدون القراءة والكتابة حتى الصف السادس الابتدائي.

وفي اليمن كشف مدير الوكالة الأميركية للتنمية هيربرت سميث في حفل تدشين حملة القراءة أن 100 في المئة من طلاب الصف الثالث الابتدائي لا يجيدون القراءة والكتابة، وقال «إن طلاب الصف الثالث لا يجيدون القراءة» بحسب حملة تقييم نفَّذتها الحكومة الأميركية لطلاب المدارس في اليمن. وفَجَّر وزير التربية والتعليم اليمني قنبلة من العيار الثقيل عندما أعلن أن 301 مدير لا يعرفون القراءة والكتابة، وأن آلاف المعلِّمين يحملون شهادات مزوَّرة، وأنهم ليسوا مؤهَّلين للتدريس.

هذه نماذج لتردّي حالة التعليم في العالم العربي من الأردن وفلسطين والسودان ومصر واليمن، ومن المؤكَّد أن الحالة نفسها سنجدها في دول عربية أخرى، والتي تتوافر إحصائيات دقيقة عن حقيقة الوضع فيها، مما يحتِّم على المسؤولين عن التعليم في الوطن العربي «إعلان حالة الاستنفار والطوارئ» لإنقاذ الأجيال المقبلة من الأمّيّة، وإنقاذ مستقبل الأمّة العلمي، فهذه الأجيال التي تجلس على مقاعد الدراسة هي التي ستحدّد مسار ما سيأتي من أيام، وهي أيام ستكون سوداء إذا ترك الأمر على ما هو عليه الآن.

آفاق ثقافية

الرباط: عبدالحق ميفراني

ما الدور الذي تحتله الثقافة اليوم، ليس فقط في الحكومات، بل بالنسبة للمجتمع كله، في ظل التحوُّلات العميقة التي يشهدها العالم السنوات الأخيرة، والتي جعلت من الثقافة عنصراً حيوياً وحاضراً في مختلف القضايا كالهوية واللغة والتعليم ؟ كيف يستطيع المواطن الاستفادة من الحقوق الدستورية المتعلّقة بالثقافة والولوج إلى خدماتها؟ وما الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في التنمية؟.

شكّلت هذه الأسئلة المركزية، موضوعات مداخلات اللقاء الدراسي الذي شهده المغرب الشهر الماضي، حول «السياسة الثقافية في المغرب»، والذي حضرته ثلاثون مؤسَّسة ثقافية وفنية في المغرب، وهو ما أدّى إلى صياغة كتابة مشروع أولي لـ «سياسة ثقافية وطنية». اللقاء الذي أشرف على تنظيمه كل من «الجمعية المغربية للسياسات الثقافية وكلية الآداب ابن مسيك في الدار البيضاء، والمكتبة الوسائطية لمسجد الحسن الثاني» بدعم من مؤسَّسة المورد الثقافي، وبشراكة مع مجموعة من المنظّمات الثقافية المستقلّة، شكّل فرصة أساسية لصياغة «وثيقة للسياسة الثقافية في المغرب» في تحديد معالمها ومضامينها وإطلاق ورش التفكير فيها. وقد عرف هذا اليوم الدراسي حضور السيدة بسمة الحسيني مديرة مؤسَّسة المورد الثقافي، والسيدة مروة حلمي مديرة برامج السياسات الثقافية في المنطقة العربية، بالإضافة إلى منسّقي مجموعات السياسات الثقافية في كل من الجزائر وموريتانيا، وهو ما أصبح على هذا اليوم بعداً عربياً ودولياً.

لقد ظلّت المداخلات تفكّر من خلال منظور يستحضر علاقة السياسة الثقافية وانفتاحها على التعليم، لإحداث رؤية شاملة للإصلاحات الضرورية، سياسة ثقافية منفتحة ومتطوّرة في مجالاتها المتعدِّدة التشريعية، والبشرية، والمالية. وأيضاً سياسة ثقافية «عادلة» تسمح بتوزيع متوازن على مستوى البنيات التحتية، وتعيد توزيع «الرأسمال الرمزي» وتحتفي بالتنوُّع الثقافي، وتحمي الحرّيّات والحقّ في الاختلاف. لقد شكَّل الهدف الأساسي من اللقاء الانتهاء من خلاصات أرضية تخصّ السياسة الثقافية في المغرب، وتدخل ضمن أجندات مؤسَّسة المورد الثقافي والتي تؤكِّد مديرتها السيدة بسمة الحسيني أنها تسعى لـ «تكريس سياسات ثقافية جديدة»، ولو أن الهدف الأسمى يظلّ السعي إلى تأسيس «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في المغرب»، على غرار التجربة التأسيسية في مصر، ثم لبنان، فالجزائر، وموريتانيا.

لقد استطاع اللقاء الدراسي ومن خلال التصوُّرات التي قدمها مجموعة من الباحثين أن يصوغ لحظته المغربية بامتياز، في قدرة الباحثين المغاربة على «تمثُّل واقعهم الثقافي، واقتراح بدائل وسياسات ثقافية قصد إعادة الاعتبار للثقافة المغربية، وجعلها أولوية في الحياة». خصوصاً مع التنوُّع والتعدُّد اللغوي والمدّ الحقوقي الذي شهده المغرب السنوات الأخيرة، كما أن الحراك العربي الأخير رَسَّخَ، في جزء منه، الحاجة إلى الخيار الديمقراطي وإلى تغيير للقطع مع الأنظمة القديمة. وقد شهدت بيروت العاصمة اللبنانية سنة 2010، انعقاد «المؤتمر الأول للسياسات الثقافية في المنطقة العربية»، بحضور أربع دول عربية، هي الأردن، والمغرب، وفلسطين، ومصر. وفي كتاب مهمّ صدر حينها

متضمِّناً مجموعة من الدراسات رصدت السياسات الثقافية لثماني دول عربية (لبنان، سورية، الأردن فلسطين، مصر، الجزائر، تونس والمغرب)، أكَّدت مجملها أنه ليس للدول العربية سياسات ثقافية واضحة، كما أن الثقافة في العالم العربي تبقى في خدمة السياسي، ولعل أهمّ توصيات هذا المؤتمر هي ما تمخَّض عنه مؤتمر المغرب، تحت مسمّى «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية بالمغرب».

لقد شَكَّل اللقاء الدراسي تحدِّياً طَموحاً سعى - أولاً - إلى فتح نقاش أوَّلي يتمخَّض عنه إقرار آليّة للعمل في أفق صياغة وثيقة للسياسة الثقافية في المغرب. وأيضاً العمل على إشراك جميع الأطراف المعنيّة بالثقافة والفنون، في صياغة مقترح الوثيقة والعمل على تحقيق التواصل فيما بين مؤسَّسات القطاع الثقافي المستقلّ، بهدف تطوير واقع العمل الثقافي في المغرب، وإيجاد الآليات لصياغة وثيقة لسياسة ثقافية قادرة على الحفاظ على خصوصيّات الثقافة المغربية وانفتاحها العربي والكوني. فَجُلَ الكتابات- السنوات الأخيرة- تتحدَّث عن اختلالات الوضع الثقافي في المغرب، وكأن العنوان أصبح أرضيّة اتّفاق حتى مع المؤسَّسة الوصيّة نفسها. وانتهى اليوم الدراسي بإعلان تأسيس «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في المغرب» وهي المؤسَّسة التي أضحت تتمتَّع بصيغة قانونية، ومن المنتظر أن تقدِّم ميثاقاً للثقافة المغربية في ظل هويّة متعدِّدة ومتنوِّعة غنية، كما أشار إليه الدستور الجديد والذي أكَّد في أحد بنوده الجديدة على تأسيس «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية». وضمنياً من نتائج هذا الميثاق أن يرسِّخ مفهوماً أولياً هو الحق في الثقافة وهو ما يوازيه تشريعياً مأسسة هذه الحقوق وتفعيلها في أفق صياغة دستور للثقافة المغربية.

وشَكَّل اللقاء مناسبة للاقتراب من بعض التجارب المغاربية، فقد حضرت موريتانيا والجزائر ومصر، وقَدَّم الباحث عبالرحمن أحمد سالم منظوره «المغاربي» ورؤيته لفتح فضاء للتبادل بين المكوِّنات الثقافية المغاربية»، فيما أشارت التجربة الجزائرية إلى مسارات الاشتغال على سياسة ثقافية ضمن مبادرة مستقلّة لم يُكتَب لها أن تظهر. ويبدو أن محطّة المغرب كشفت لِجُلّ الباحثين الحاجة إلى صياغة مُسَوَّدات السياسات الثقافية في العالم العربي، وانخراط التجربة المغربية من خلال هيكلة صيغة جمعية هي «الجمعية المغربية للسياسات الثقافية» والتي أُحدِثت في أفق صياغة سياسة ثقافية مغربية. هذا في الوقت الذي تنشغل فيه وزارة الثقافة المغربية بمحاولة ترسيخ «استراتيجيتها الخاصة بالمغرب الثقافي والتراث الثقافي في أفق 2020»، وهي الاستراتيجية التي تسعى إلى «تعزيز الاهتمام بالتراث الثقافي، وتوفير سبل إدراجه في التنمية الشاملة»، ضمن خمسة محاور متمثِّلة أيضاً في سياسة القرب، ودعم شبكة القراءة العمومية، ودعم الإبداع والمبدعين، تثمين التراث المادي واللامادي، تقوية الدبلوماسية الثقافية، وأعمال الحكامة.».

لقد خلص اليوم الدراسي إلى مجموعة من التوصيات، كان أولها ضرورة إصلاح المنظومة التعليمية والتربوية، وضرورة إبراز ورصد الواقع الثقافي بدقة، مع إشراك جميع الفاعلين في القطاعين الحكومي والخاص في تشكيل مرصد وطني للثقافة، حتى يمكن بلورة سياسة ثقافية قابلة للتحيين والإنجاز، خصوصاً عندما تدمج الثقافة في المخطّطات الاقتصادية والتنموية.



وزير الثقافة والفنون والتراث يتسلَّم وسام الاستحقاق في الفنون والآداب

عناق الثقافات

سعيد خطيبي

العلاقات الثقافية بين قطر وفرنسا تعرف تطوُّراً ملحوظاً، وتبادلاً إيجابياً، ومشاريع تسير بوتيرة ثابتة، وذلك بفضل جهود وزير الثقافة والفنون والتراث د.حمد بن عبدالعزيز الكواري، الذي تسلَّمَ، مطلع الشهر الماضي، في الدوحة، بحضور سفراء عرب وأجانب ومسؤولين من الدولة، واحداً من أرفع أوسمة الجمهورية الفرنسية: وسام الاستحقاق في الفنون والآداب، والذي يكرم شخصيات تميَّزت بمساهمتها في الإشعاع الفني والأدبي في فرنسا وفي العالم، سَلَّمَه إيّاه جاك لانغ، وزير الثقافة والتربية السابق، ورئيس معهد العالم العربي بباريس حالياً، نيابة عن الرئاسة الفرنسية وعن وزيرة الثقافة أوريلي فليبتي.

الوسام نفسه، أُنشِئ، لأول مرّة، العام 1957، وقال عنه الكاتب الشهير أندري مالرو: «هو التكريم المحترم، الذي يرغب فيه كتاب وفنانون ومبدعون». وجاء تكريم وزير الثقافة بالوسام نفسه تتويجاً لمسيرة حافلة من الإنجازات، ومن تقريب جسور التواصل بين الثقافتين العربية والفرنسية، حيث أشاد جاك لانغ في كلمته بمسيرة الوزير د. حمد بن عبدالعزيز الكواري، وعاد إلى مساره الحافل، قائماً بأعمال في لبنان، ثم سفيراً في سورية وفي فرنسا، مندوباً لدولة قطر لدى هيئة اليونيسكو، ثم مندوباً لدى هيئة الأمم المتحدة، ونائباً لرئيس الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة في دورتها الأربعين، ثم وزيراً للثقافة والإعلام بداية التسعينيات، ووزيراً للثقافة والفنون والتراث بداية من منتصف العام 2008. ولم يُخفِ جاك لانغ، إعجابه بشخصية الوزير، و«إتقانه ثلاث لغات مختلفة» و«تمكّنه من اللغة الفرنسية أفضل من بعض الفرنسيين أنفسهم»، معبّراً، في السياق نفسه، عن اعتزازه بانضمام قطر إلى المنظمة العالمية للفرانكفونية كعضو مشارك، كما أشار، وعلى هامش المناسبة نفسها، وبصفته رئيساً لمعهد العالم العربي، عن «التزامه بدعم تعليم اللغة العربية».



وقال وزير الثقافة والفنون والتراث في كلمته: «أشعر اليوم بسعادة كبيرة بهذا الوسام وبهذا التكريم الممنوح من طرف رئيس الجمهورية الفرنسية فرانسوا هولاند. كما أشكر السيد جاك لانغ – هذا الرجل الاستثنائي في عالم الثقافة بحضوره وإنتاجاته – رئيس معهد العالم العربي، عن تسليمه لي هاته الميدالية وهي ليست أول تشريف فرنسي أتلقّاه؛ فقد كُرّمت من طرف رئيسين فرنسيين سابقين، هما الرئيس فاليري جيسكار ديستان الذي منحني بنفسه وسام الاستحقاق الوطني، والرئيس فرنسوا ميتيران الذي منحني وسام جوقة الشرف». وأكَّد سعادة الوزير على أن وسام الاستحقاق في الفنون والثقافة يحمل أهمية خاصة، نظراً لبعده الثقافي، ثم إنه سُلّم له من طرف رجل ثقافة. وعاد سعادة الوزير إلى مساهمته في تأسيس معهد العالم العربي وتوقيعه على بيانه التأسيسي، وانضمام قطر إلى المنظمة العالمية للفرانكفونية، مشيراً إلى الأهمية البالغة التي توليها دولة قطر لقطاع الثقافة، وما تتمتَّع به من بنية تحتية صلبة، مشيداً بالتعاون بين قطر وفرنسا، وكيف استطاعت الثقافة أن تعمِّق العلاقات الجيدة بين مسؤولي البلدين سياسياً واقتصادياً، مؤكّداً في النهاية أن الوسام نفسه سيشكِّل «دافعاً لتعزيز وتوثيق العلاقات بين ثقافتي البلدين الصديقين أكثر فأكثر» معتبراً إياه تكريماً له، وأيضاً تكريماً لقيادة البلد، وللبلد كله.



أمجد ناصر

أنسي الحاج: أمير القصيدة

رحل أنسي الحاج. كنت أعرف منذ بضعة أيام أنه في «حالة حرجة». توارى أمير «قصيدة النثر» عن الأنظار بعدما لم يعد يطمئنّ الى أداء جسده. بعدما لم يعد يستطيع أن يمشي من دون عكّاز. بعدما لم يعد قادراً على التحكُّم بردّات فعل معدته على شراب أو غناء.. وهو الذي كان «موسوساً» بـ «صورته» أمام الملأ. لا لنرجسية -كما أتصور- ولكن لأنّ «الشعرية» تقتضي حرصاً راديكالياً على «الجمالية». هي نرجسية إذاً؟

نعم.

ولكن كلّا. ليست نرجسية «فتى الشاشة»، ليست نرجسية «طربون الحبق»، ليست نرجسية المفتون بنفسه، بل نرجسية الشاعر في مرآة قصيدته التي قد تكون -في حالة أنسي - مرآة ذاته. فهو وقصيدته صنوان. لم أعرف شاعراً «يطهِّر» قصيدته مما ليس شعراً مثل أنسي. يطرد، يشنب، يزيل كل ما ليس له علاقة بالقصيدة. هناك تعقيم بمحاليل قويّة تتعرض له القصيدة في مختبره الداخلي. لذلك تبدو لامعة، نظيفة، لكن هشّة، قابلة للانتكاس بسبب ضعف «مناعتها». لم تكن تهمّ أنسي «المناعة»، بأي معنى: قوة اللغة، البلاغة، الهدير، التماسك، الصلابة. كان يحب الضعف. يظهره على ما عداه. لأن الضعف أنثى. وهو مفتون بالأنثى. بـ «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع». هذا نوع من الضعف يفتن أنسي، ويثير فيه أقصى درجات الشِّعْرية.

***

توارى أنسي عن الأنظار في الفترة الأخيرة.

قد نكون: وائل، إميل، أرينست، حسام، وأنا آخر من رأوا أنسي الحاج في مكان عام. كان ذلك في مطعم «لاروج» اللبناني ذي النكهة الفرنسية. جاء أنسي يتوكّأ على عصاه وعلى إميل. كان شاحباً. نحيلاً. عليلاً بما لا يخفى على أحد. كنت أعرف أن السرطان اللعين أنشب أظفاره فيه، ولكن قيل لنا إنه خضع للعلاج و«تحسَّنَ». مع ذلك، مع ذلك الهزال الرهيب لم يفقد أنسي بديهته الحاضرة، والأهمّ أنه لم يفقده حسّه الفكاهي. حكى لنا أشياء أضحكتنا من قلوبنا، وأضحكته هو. تناول لقماً معدودة من طبق الباستا الذي طلبه (أربياتا) لكنه ما لبث أن استفرغ كل ما في أحشائه. كنت بجانبه. طالني شيء من ذلك. قمت ومسحت ما تساقط على ذقنه وثيابه.. دمدم شيئاً. لم أسمعه. كأنّه يستنجد بإله يمتحن خلقه بما لا قِبَلَ لهم به. ثم رفع صوته وقال بالعامية اللبنانية: لازم يرموا الناس لمّا يكبروا بالزبالة!

***

لي علاقة خاصة بقصيدة أنسي الحاج. أزعم أن شعره أثّر في جيل كامل من الشعراء من دون أن يكونوا على صلة مباشرة بمنجزه. وسيكون هناك من سيتأثرون بالذين تأثّروا به. هنا يشبه عمل الجينات التي قد تحمل مُوَرِّثات بعيدة إلى من يتكوّنون في رحم الغيب.

عندما أمكن لي أن أقرأ أنسي الحاج، قرأتُه مقلوباً: من «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» إلى «الرأس المقطوع»، ولم أقرأ «لن» إلا متأخِّراً لذلك لم أعرف ترسيمتَه القاطعة لـ «قصيدة النثر» التي بسطها في مقدمة «لن» إلاّ بعد عملين أو ثلاثة لي، ولم أجد، حينها، ظلالاً لتلك الترسيمة على أعمال أنسي الحاج نفسه التي راحت تطول، وتنحو صوب صوفية مسيحية هرطوقية.

كانت الوصفةُ السحريةُ لقصيدة النثر التي دبّجها أنسي في مقدِّمة ديوانه «لن» قد تجاوزها صاحبها.

هكذا كان أنسي الحاج خارج مقدّمته وهو يكتب «لن» وأخواتها. صنيعُهُ ليس المقدمةَ، بل شعرُه، وهو وحدَه الذي صنع منعطفاً مشى فيه -حسب تعبير عباس بيضون- كثيرون.المشترك الوحيدُ، برأيي، بين مقدمة «لن» وشعره في «لن» (وغيره من أعمال) هو ذلك التوتُّرُ الذي تحسّه يسري في بدنك، تلك القشعريرة التي تنتقل من النصّ إلى الجلد، وذلك الغضب المنذرُ بالتهلكة حيناً، والرضا الواعدُ بجنّة للهراطقة حيناً آخر.

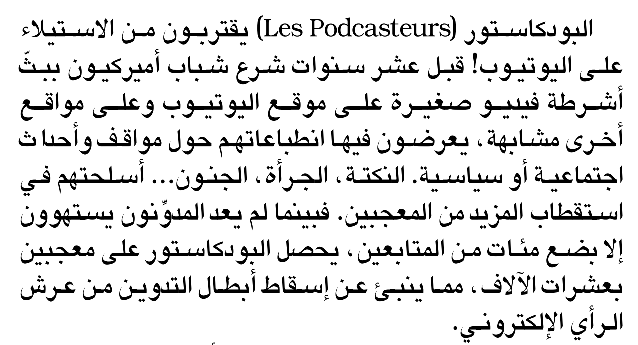
لا يشبه أنسي الحاج -على ما أعلم - شاعراً قبلَه، فهو حالة فريدة في عالمها ومعجمها بالعربية، والذين مشوا في طريقه لم يواصلوا طريق قاذف اللهب في «لن» و«الرأس المقطوع»، وإنما العائد الى نفس لم تبرأ من شقائها الأصلي برغم ضراعتها إلى الخلاص.

سنفتقدك كثيراً يا أنسي.

أيها الأمير الذي لن ينكِّس الموت رايته.

أغورا الجديدة

محسن العتيقي





البودكاستور (Les Podcasteurs) يقتربون من الاستيلاء على اليوتيوب! قبل عشر سنوات شرع شباب أميركيون ببثّ أشرطة فيديو صغيرة على موقع اليوتيوب وعلى مواقع أخرى مشابهة، يعرضون فيها انطباعاتهم حول مواقف وأحداث اجتماعية أو سياسية. النكتة، الجرأة، الجنون... أسلحتهم في استقطاب المزيد من المعجبين. فبينما لم يعد المدوّنون يستهوون إلا بضع مئات من المتابعين، يحصل البودكاستور على معجبين بعشرات الآلاف، مما ينبئ عن إسقاط أبطال التدوين من عرش الرأي الإلكتروني.

ليس من باب التضخيم لو لاحظنا بأن صحيفة بمجموع محتواها لا تصل إلى مليون متصفِّح في وقت قياسي، لكن فيديو أو (سكاتش) يُبَثّ على اليوتيوب يحقّق هذا الرقم الخيالي. والحال أن البودكاستور ليس بظاهرة إعلامية كي نقحمها في مقارنة من هذا القبيل، وإن كان التأثير في الرأي العام مسألة مشتركة، بل إن ما يبثه هؤلاء «اليوتيوبيون»، بالنظر إلى نسب المشاهدة، لاشك أن الحكومات على علم بأهميته في قياس نبض المزاج المجتمعي.

شاشة اليوتيوب الصغيرة يوماً بعد يوم تزداد جاذبية، ليس فقط لأنها تسجِّل بدلاً عنا كل ما يفوتنا مشاهدته، أو لأنها الأرشيف العظيم لما يستهوينا، ولكن لأنها في الواقع باتت قناة للبثّ المتحرّر من السلطة والرقابة، فضلاً عن كونها قناة متفاعلة. وفي حالة الغرب هي أقرب إلى التخلُّص من تعقيبات الإنتاج، ونجد الشباب متعطِّشاً للنجومية وكسب المال أيضاً من خلال فيديو يطلقه من غرفة نومه، ويشاهده العالم. نجد في فرنسا مثلاً كلاً من Norman, Cyprien ,Hugo قد أصبحوا نجوماً تعادل نجوميَّتهم الفنانين والسياسيين، والشباب الفرنسي يتابعهم بالملايين. أما في العالم العربي فالظاهرة في بدايتها، وإن كان المصري باسم يوسف واحداً من أبرز الذين اشتهروا في اليوتيوب قبل أن يدخل برنامجه إلى شاشة التليفزيون. وبدرجة أقلّ تأثيراً في الجزائر، ثم استقطاب يوسف زاروطا إلى قناة (الجزائرية تي ڤي)، لكن شهرته على اليوتيوب التي حقّقها كبودكاستور في سنة فقط، تراجعت بعد التحاقه بالتليفزيون. على عكس آخرين مثل شمسو بلينك، إبراهيم إيربان، عادل سويزي، مروان غروابي الذين يفضلون الاستمرار على اليوتيوب واستثمار شعبيتهم في عقود الإشهار ضمن شركة «نجمة» للاتصالات أو غيرها.

في المغرب، عدد البودكاستور في تزايد، ويبدو أن الأرقام وتواريخ نشر الفيديوهات تشير إلى أن المغاربة أول من فتح المجال - عربياً - لهذه الظاهرة. وحالياً يواصل العديد من الشباب بثّ فيديوهاتهم على شكل حلقات قصيرة، ويلاحظ أن بعض البرامج الشبابية في التليفزيون الرسمي تستضيفهم للحديث عن تجاربهم، وقد يكسبون تعويضات عن ذلك. ومن الأسماء النشيطة حالياً نجد خالد شريف، ياسين جرام، سهيل الشديني، محمد لوريكي، فاطمة الزهراء سماوي، وعبد الله أبوجاد، وفي الجزائر نجد (D2 Jacker) و(D2 Crazy)، وغيرهم.

صحيح أن انتقاد النظام أو تبليغ شكوى عن طريق اليوتيوب أو نشر الدعوة والإفتاء أمور موجودة على اليوتيوب من قبل، لكن عمل البودكاستور تقنياً وفنياً ليس فقط تسجيل فيديو وبثّه، بل يتطلّب إلماماً بالإخراج وبالمونتاج وبتركيب مشاهد متسلسلة تضاهي أحياناً من حيث الحرفية الفنية برامج التليفزيون الرسمي. هنا بالإضافة إلى كتابة النص الذي يعتمد على الجمع بين الإضحاك، والنقد، وراهنية المواضيع.

الظاهرة فتية عربياً، ولا نعرف إلى أين ستؤدّي مستقبلاً. كما ليس من المهمّ الوقوف على طبيعة المواضيع التي يطرحها أباطرة البودكاستور، فهي جريئة أحياناً، اجتماعية وسلوكية أحياناً أخرى، وقد تخوض في التابوهات... وكلها أمور مطروقة من قبل ومن بعد. غير أن الداعي للملاحظة هو القالب أو السند الذي تُبَثّ عبره هذه المواضيع، وكما سلف، فإن عمل البودكاستور عمل فني بامتياز، يجمع بين فنون الڤيديو والفوتوغرافيا والتمثيل والمسرح والموسيقى والسيناريو، وإن أي عمل فني جديد يكتسب فلسفته الشكلية التي تحدِّد قوّة تأثيره ونبوغه كشكل جديد في التعبير، ومن هنا يمكن الاستنتاج أن ما يُطرَح من مضامين من خلال البودكاستور - قياساً بفسحات الحرية على الشبكة العنكبوتية - بات يبعد الكثير من الشباب عن الشاشة التليفزيونية.



مرزوق بشير بن مرزوق

منهجة الفن

من الأهمّيّة أن تُدمج مادة الفنون التشكيلية في المناهج الدراسية، حيث كان قرار إلغائها أصلاً خطأ كبير، وتاريخ تدريس الفنون التشكيلية أو مادة الرسم كما كانت تُسَمّى قبل عشرات السنين، صاحب بداية التعليم الحديث في قطر حيث كانت تُخَصَّص لهذه المادة (حصّتان) في الأسبوع كما جُهّزت لها الفصول الخاصة بكافة متطلّبات الرسم، وكانت النتيجة أن تخرجت أجيال تخصَّصت في مادة الفن التشكيلي، وواصل عدد منهم دراساته العليا خارج قطر ليعودوا وينهضوا بحركة الفن التشكيلي في الدولة الحديثة، بل هناك من بينهم من وصلوا إلى العالمية وحصدوا جوائز المسابقات والتكريم داخل قطر وخارجها، كما أسسوا جمعية للفنون التشكيلية التي تكاد تكون الجمعية الوحيدة في مجال الثقافة والفنون المعترف بها.

عندما تصاعد دور قطر الثقافي في السنوات العشر الماضية، صاحب ذلك إقامة متحف عالمي، وقاعات للفنون وحضور كبار الفنانين التشكيلين العالمين لعرض أعمالهم في قطر، كما صاحب ذلك اقتناء الدولة لأعمال فنية لكبار التشكيليين في العالم، هذا الاعتراف الواضح للفن التشكيلي، كان في حاجة إلى رافد من الأجيال المتخصّصة في هذا المجال، كما أنه في حاجة إلى جماهير تتذوّق هذا الفن وتقبل عليه وتتأثّر به، لذلك سيكون لعودة تدريس مادة الفن التشكيلي أو الرسم الأثر الفعّال على المدى الطويل، وسوف تتهيَّأ أجيال قادرة على إدارة الثروات الوطنية وحمايتها في هذا المجال.

لم يعد تدريس الفنون بكافة أنواعها ومجالاتها ترفاً أو إضاعة لوقت المتعلّم، بل هو ضرورة علمية واجتماعية واقتصادية في حياة الأمم. كذلك نأمل أن يتبنّى المجلس الأعلى للتعليم إعادة نشاط المسرح المدرسي، والتذوق الدرامي، وفنون السينما، والنقد الفني ضمن البنية الأساسية للمنهج الدراسي بحيث تصبح جزءاً من التعليم العام بكافة مراحله، ويصل إلى التعليم العالي.

قطر في حاجة إلى مبدعين في كافة مجالات الثقافة والفنون، من كُتّاب للرواية، والمسرح، والدراما التليفزيونية، والفنون السينمائية، وفي حاجة إلى مخرجين، وفنانين في كافة قطاعات الفنون، وفي حاجة أكثر إلى من يدير مجالات الثقافة والفنون التي أصبحت اليوم وسيلة من وسائل تعزيز العلاقات مع الثقافات الأخرى، كما أصبحت مجالاً إنتاجياً ذا مدخول مادي.

كما أن تضمين المناهج الدراسية تعليم الفنون المختلفة سوف يهيِّئ لنا جماهير تتذوَّق الإنتاج الفني بوعي، وتستطيع أن تفاضل بين نوعياته ومستوياته، وتستطيع أن ترفض الفنون الهابطة، وتتحمَّس للفنون ذات النوعية العالية.

مرة أخرى الفنون ليست ترفاً أو متاعاً زائداً، إنما هي حاجة جوهرية سوف تنعكس على انتقاء الناس لأفكارهم، وقراراتهم، وتصرفاتهم، وذوقهم العام، فما أحوجنا إلى كل ذلك!



العمل الفني: ثريا البقصمي - الكويت

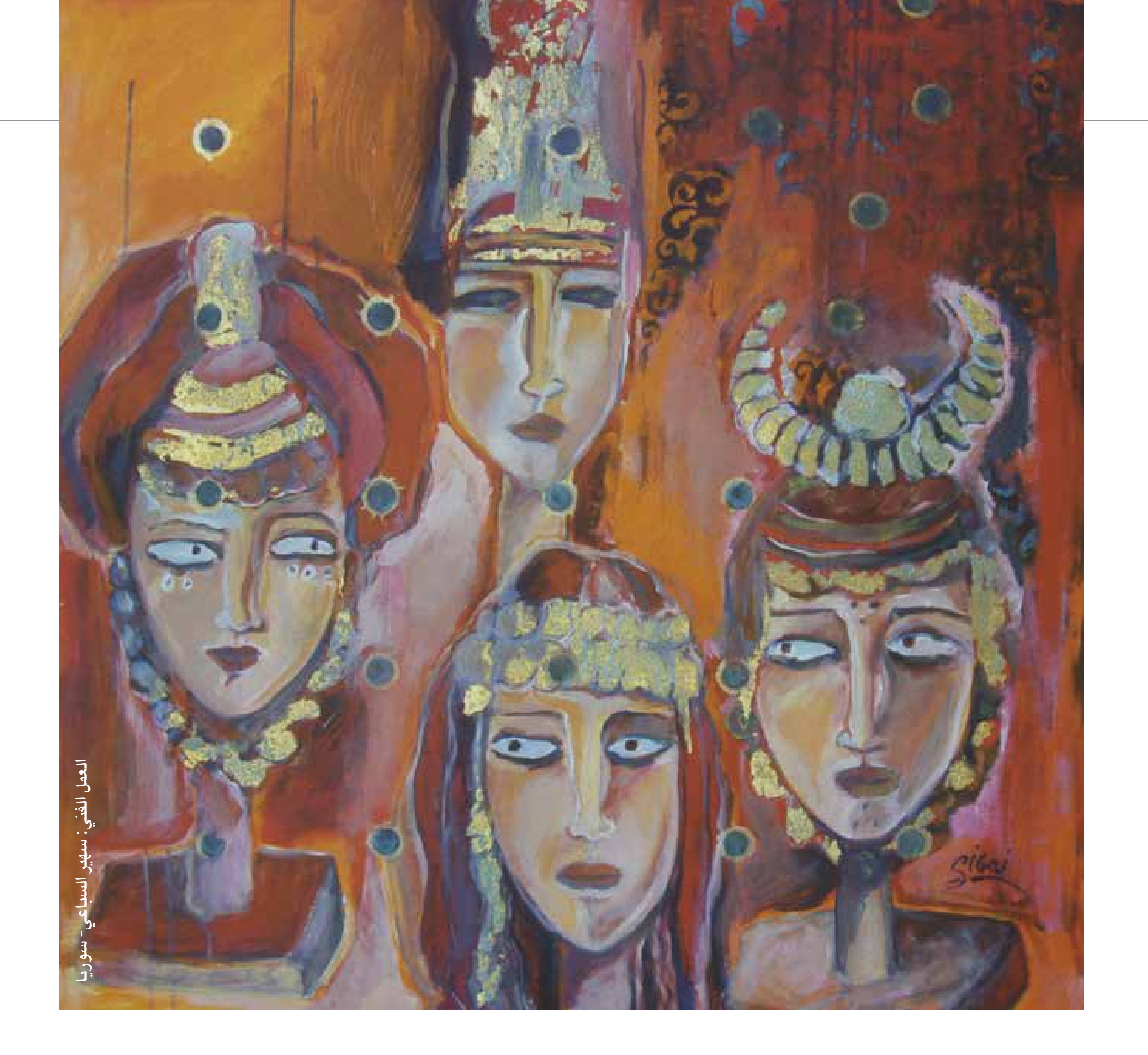


أصوات المرأة العربية

المـرأة مصـدر كل شـر. يقـول سـقراط، ويحيـل هـذا التعريـف علـى تبريـره المعقـول؛ حيـث الفيلسـوف هـو ذلـك الرجـل الـذي لا يجـد المرأة فيستعيض عنها بتعقيدات العالم. وبنبرة وجوديـة نجـد غوتـه يـردّد: «المـرأة هـي الإنـاء الوحيـد الباقـي لنـا لنفـرغ فيـه مثالياتنـا». بعيـداً عن فلسفة من هذا القبيل، فالمرأة مختبر حقيقي لتطـوُّر المجتمعـات، و«إن ذَبُـلَ عقلهـا ومـات ذَبُـلَ عقـل الأمـة كلهـا ومـات». كمـا قـال توفيـق الحكيـم. هـل هـي- فعـلاً- بنصـف عقـل؟ وليـام شكسـبير يضعنـا فـي صـورة واقعيـة ومناقضـة لنظـام الكوطـة العقلـي هـذا؛ يقـول: «يرضـع الطفـل مـن أمّـه حتـى يشـبع، ويقـرأ علـى ضـوء عينيهـا حتـى يتعلَّـم القـراءة والكتابـة، ويأخـذ من نقودهـا ليشتري أي شـيء يحتاجـه، ويسـبب لهـا القلـق والخـوف حتـى يتخـرَّج فـي الجامعـة، وعندمـا يصبـح رجـلاً يضـع سـاقاً فـوق سـاق فـي أحـد مقاهـي المثقَّفيـن، ويعقـد مؤتمـراً صحافيـاً يقـول فيـه: إن المـرأة بنصـف عقـل!».

حقوق المـرأة، مبدأ المناصفة، المسـاواة... شـعارات طالما رفعتهـا المـرأة العربيـة، وفـي ذلـك حقَّقت المنظمـات النسـائية مكتسـبات كثيـرة ومتفاوتـة. وفـي أيامنـا، ومـع التعثُّـرات التـي شـهدتها دول الربيـع العربـي، تـردَّدت أصـوات الخـوف مـن ردّة حقوقيـة تطيـل مـن علـوّ الحصـن الرجالـي.

فـي هـذا الملـفّ الـذي تقدّمـه «الدوحـة» تحيّـة للمـرأة العربيـة بمناسـبة عيدهـا العالمـي (8 مـارس) وكذلـك تزامنـاً مـع التحـوُّلات التـي تعرفهـا بعـض الدسـاتير العربيـة علـى مستوى المـواد المتعلِّقـة بالمـرأة، نقـف علـى بعـض المحطّـات والتجـارب والنضـالات التـي كانـت المـرأة العربيـة وراء إنجازهـا وتحقُّقهـا فـي الآونـة الأخيـرة.



العمل الفني: سهير السباعي - سوريا

الحياة مِلكٌ للنساء، أي مِلكٌ للموت!

حبيب سروري

جليّ أن القرن الثامن عشر (قرن الأنوار) نقلَ الإنسانية على الصعيد الأخلاقي إلى عالَم متقدِّم جديد: انبثقتْ منه أولى تشريعات تحريم العبودية والعنصريّة، ومنَحِ المرأة حقوقاً جوهريّة تسمح بمساواتها بالرجل.

اعتُبِرتِ المرأة غالباً، حتّى عصر الأنوار، ماكينةَ إنجابٍ ورعايةٍ للأطفال، ناقصةَ عقل. حقوقُها في الإرث ضئيلة. وإن توظّفتْ فهي تحتلّ موقع رجُل، ناهيك عن كونها أم المكائد والغوايات، ومرتكبة خطايا الوجود الجذرية!.

لعلّ آراء أرسطو تكثّف ذلك: «الرجل إنسانٌ كاملٌ خُلق بيد الإله، والمرأة منتوجٌ اشتقاقيٌ منه، وعاءٌ لخصوبته المنويّة. يسيطر الرجلُ على المجتمع لأنه يمتلك ذكاءً أعلى من المرأة».

جليّ اليوم في ضوء علوم الطبيعة الإنسانية، أن تلك الاعتبارات خاطئةٌ تماماً: ذكاءُ المرأة يساوي ذكاء الرجل، والتمييز بين دماغيهما بالعين المجرّدة يكاد يكون رابع المستحيلات: إذا كانت كميّة عصبونات المرأة أقل نسبيّاً منها عند الرجل، فموادها الرمادية الدماغية أكثر نسبياً. لهما الجينات نفسها، اللهم إلا بعضاً منها في الكروموزوم Y، كتلك المرتبطة بالخصيتين.

لا يمنع ذلك وجود حساسيات وملَكات لأحدهما هنا وهناك تفوق الآخر: يميل الرجل، على سبيل المثال، أكثر من المرأة للغزوات الجنسية، فيما ترتبط المرأة بعلاقة أكثر عمقاً وحميمة بالأطفال.

لكنهما وجهان لنوع بيولوجيّ واحد: الإنسان. لا وجه أهمّ من الآخر. مساواتهما لا تعني تطابقهما المطْلق، ولكن حقّهما في معاملةٍ تناصفيّة متكافئة.

المثير هنا أن العبودية، وهيمنة الرجل على المرأة، نشأا معاً في الفترة التاريخية نفسها: العصر الحجري الحديث، وتكوّن المجتمعات الحضرية الأولى.

لعل منبع ذلك هو تقسيم العمل الذي أحال المرأة إلى شؤون البيت والإنجاب ورعاية الأطفال، والرجل إلى شؤون الحرب والسيطرة على السلاح والأرض.

كان مقدار غنى الفرد حينها يُقاس بمقدار عدد زوجاته وعبيده. فيما لم تكن هناك هيمنةٌ ذكورية على الإناث في العصور السابقة، لاسيما عصور عملهما المشترك في الصيد وقطف الثمار، وحياتهما البدائية ضمن فصائل «الرئيسيات» الإنسانية.

والمثير أيضاً أن بدء تجريم العبودية وهيمنة الرجل على المرأة، وتحريمهما معاً، كان ابن الفترة التاريخية نفسها: قرن الأنوار.

بدأ المنع القانوني للعبودية في أوروبا في نهاية قرن الأنوار، عقب الثورة الفرنسية التي أقرّ برلمانها «ميثاق حقوق الإنسان والمواطنة». وتعمّمت الإدانة والتحريم أخيراً بالوثيقة العالمية لحقوق الإنسان للأمم المتحدة في 1948 التي تلزم المنع على كل دول العالم، بما فيها المجتمعات الإسلامية (التي لم يحرّم الشرع فيها العبودية مثلما حرّم أكل الخنزير مثلاً، وإن حثّ على عتق رقبة الرقيق. لكنّها -للأسف- اكتفت في القرون اللاحقة بذلك الحثّ فقط، ولم تواصل تطوّرَها وتقدّمَها الأخلاقي، لدرجة أنه لم يبرز حاكمٌ أو مفكّر أو فقيه إسلاميّ واحد أَمَرَ بتشريع تحريم العبودية، قبل أن يتحوّل تحريمها إنجازاً حضاريّاً غربيّاً عُمِّمَ على الحضارة الإنسانية).

وبشكلٍ موازٍ لميثاق حقوق الإنسان والمواطنة، وبعد عامين منه، قدّمتِ الكاتبة الرائدة «أولامب دو جوج» لبرلمان الثورة الفرنسية مشروع «ميثاق حقوق المرأة والمواطنة» الذي ينصّ على مساواتها الكاملة بالرجل.

رُفِض المشروع، لكن النضال الطويل لتحقيق تلك المساواة (الأصعب بالضرورة من إلغاء العبودية بكثير) كان قد انطلق!.

أدّت الحركات النسائية في السياسة والأدب والفكر، دوراً جوهرياً في تسليط الضوء على الظلم الذي تعانيه المرأة، وضرورة تحويل تحريرها من حلم إلى حقيقة.

ثمّة أسماء كبيرة أدّت في هذا المجال دوراً دوليّاً هامّاً في القرن العشرين كسيمون دو بوفوار، وإيزابيل بادنتير، وعربياً مثل نوال السعداوي التي ركّزت على ضرورة شنّ حربٍ على العادات والتقاليد العتيقة التي تنتهك محارم المرأة مثل ختانها، وعلى أن تبدأ انتفاضة المرأة في العالم العربي بالأمّ وبطريقة تربيتها وتعاملها مع الطفل.

الوضع الراهن لتحرّر المرأة قطع شوطاً لا بأس به في الغرب، لاسيّما بعد الستينيات من القرن المنصرم: تترأس المرأة الدول، تقود وزارات الدفاع، ولبعضهن مثل ماري كوري جائزتا نوبل معاً، في الفيزياء وفي الكيمياء!. وإن لم يتحقّق بعد على أرض الواقع، تقسيمُ المناصب القيادية والإدارية العليا بالتساوي بين الرجل والمرأة، وكذلك بعضُ الحقوق الأخرى كالمساواة المطلقة في أجور العمل.

الأسوأ: تُفضّلُ بعض الأحزاب السياسية الغربية مثلاً أن تدفع للدولة غرامات جرّاء عدم التزامها بالتقسيم العادل للمناصب القيادية العليا بين الرجل والمرأة، على أن تطبّقَ اللوائح والالتزامات التي تنصّ على ذلك!

لعلّ أرقى ما وصل إليه تحرير المرأة عربياً هو وضع تونس، مُفَجِّرة شرارة الربيع العربي: دستورها الجديد الذي يضمن المساواةَ الكاملة بين المرأة والرجل (بما فيه حقوق الإرث)، وحريةَ الضمير (أي: حرية أن تؤمن بدين، لا تؤمن، أو أن تغيّر دينك)، الذي لا يستند إلا على القانون المدني فقط (دون اعتماد الشريعة كمصدر) يفتح الباب لدولة مدنيّة حديثة تؤدّي فيها المرأة دوراً طليعيّاً راقياً.

فتح الربيع العربي -في الحقيقة- آفاقاً جديدة لحركات تحرير المرأة. هاهي اليوم أكثر حضوراً من أي وقتٍ مضى، تناضل في كل الجبهات، من الساحات وحتّى شبكات التواصل الاجتماعي. تنال الجوائز الدولية تكريماً لدورها الطليعي (كما هو حال اليمنيّات المناضلات: تَوَكُّل كرمان، أروى عبده عثمان، بشرى المقطري).

في جدول أعمالها مهامٌ عديدةٌ متراكمةٌ منذ قرون، من إلغاءِ عاداتٍ بدائية متخلّفة خطيرة كالختان وزواج الصغيرات، وحتّى المساواة الكاملة بينها والرجل.

ليس ثمّة مؤشر يُعبّر عن خلجات الوجود الإنساني أفضل من الأدب. تنعكس فيه ظلال وأضواء الحياة والطبيعة الإنسانية، لاسيّما واقع حياة المرأة الذي ظلّ على الدوام

شغفاً كبيراً وتيمةً رئيسةً في قلب السرد الأدبي الإنساني.

مَنْ تعكسُ أكثرَ من جولييت، في مسرحية شكسبير الشهيرة، تمرّد امرأةٍ في عصر النهضة على زوج اختارتهُ عائلتها لها بشكل مسبق؟

كذلك (ألماسَة) في مسرحية سعد الله ونوس «طقوس الإشارات والتحوّلات» (التي مثّلتها «الكوميديا الفرنسية» هذا العام، من إخراج الكويتي سليمان البسام) تعكسُ تمرّدَ امرأةٍ على مجتمع عربيّ منافق، كحال مجتمع دمشقَ في القرن 19، الذي خيّم عليه الفساد والنفاق ومكايد السلطة: يرتب المفتي، في المسرحية، شرَكاً يقع فيه عدوّهُ اللدود نقيب الأشراف الذي يتمّ القبض عليه متلبّساً بالزنى مع المومس وردة، منَ قبل قائد الدرك الذي يقودهما إلى السجن في وضعٍ مهين.

فضيحةٌ تهزّ المدينة. لـ «درئها». ولـ «تنظيف» سمعة النقيب والطبقة الحاكمة، يتوجّه المفتي إلى زوجة النقيب (ألماسة) يطلب منها الذهاب إلى السجن محلّ وردة، ليبدو أن ما حصل للنقيب فخّاً حبكَهُ قائد الدرك لامتهان النقيب، لا غير!

توافق شريطة أن تنال الطلاق بعد ذلك، وتقرّر مصيرها وحدها. تتحوّل حينئذٍ بقرارها الشخصيّ المتمردِ إلى مومس!.

تفضح حينها نفاق المجتمع وتسقط أقنعته واحداً تلو الآخر: يتحوّل المفتي عاشقاً مجنوناً يلهث وراءها، والنقيب إلى متصوّف، وتنكشف أكذوبات عريقةٌ كبرى كثيرة.

لعلّ «الإلياذة» و«ألف ليلة وليلة» يقعان في رأس أمّهات الأدب الإنساني الخالد الذي يُكثّف الملامح الجوهرية العميقة للطبيعة الإنسانية منذ الأزل، الذي تؤدّي فيه المرأة دوراً فريداً. يشكّلان معاً وجهين لتيمةٍ أدبيّةٍ خالدة، تُكثّفها عبارة فيليب سوليرس العميقة: «الحياة ملكٌ للنساء، أي ملكٌ للموت». أي: الحياة والموت وجهان لعملة واحدة تموسقها المرأة.

حول هذه التيمة تمحورت روايتي الأخيرة «أروى» (دار الساقي).

المرأة صانعة الموت: هي حوريّة البحر التي تغوي البحارة قبل أن تطيح بهم. يكفي أن تدخل امرأةٌ في سيرورة حياة رجلين، كدخول هيلين في حياتي باريس ومينيلاس، لتتفجّر الصراعات والحروب، كحرب طروادة التي سردتها الإلياذة، وكان ينبوع بدايتها تراجيدياتٌ إغريقية سبقتها بزمن: كلّف زيوس، في إحداهنّ، باريس باختيار إحدى آلهاتٍ ثلاث تنازعنَ على «تفاحة الفتنة» التي رمتها الآلهة إيريس إلى حفل للآلهة في الأولمب لم تُدعَ له، كاتبةً عليها: «لأجمل الآلهات!».

فازت بالتفاحة أفروديتُ التي كانت قد وعدت باريس سرّاً أنها ستفتح له، إذا اختارها، بابَ قلب هيلين، زوجه مينيلاس!.

المرأة صانعةُ الحياة: ذلك حال شهرزاد وهي توجّهُ كمايسترو أوركيسترا القدَر، كابحةً همجيةَ شهريار بالكلمة، بالسرد، بالمعرفة، بالإبداع، بالذكاء. ذلك حالها، أكثر من أي وقت آخر، عندما تدرك ديمة (شهرزادُ رواية «ألف ليلة في ليلة» للروائية السوريّة سوسن حسن) ذاتها بالحب، فتقاوم كل أشكال التعسُّف في مجتمع تستبدّ به سلاطين متعدّدة، وتنادي شهريارها: «ستكون امتدادي وأنا امتدادك»، معتنقةً الحبّ عقيدةً لصنع الحياة.

لعلّ هذا الدور: صانعة الحبّ والحياة، هو ما يحلو أن تستلهمه المرأة العربية المعاصرة من شهرزاداتها الخالدات، وهي تصوغ قَدَرها كرواية، هي وحدها مؤلّفتها العبقرية!.



العمل الفني: خلود السباعي - سوريا



إيزابيلا كاميرا

المرأة العربية في الغرب

عندما يقترب يوم 8 مارس/آذار من كلّ عام، حيث الاحتفال بيوم المرأة، تصلني طلبات كثيرة من كثير من الروابط والمؤسَّسات والمدارس التي تدعوني للحديث عن المرأة العربية. وأنا- في العادة- أقبل بكلّ سرور، لأنني مقتنعة أنه من الأفضل أيضاً نشر المعارف التي اكتسبتُها طيلة عمري خارج الأوساط الأكاديمية أيضاً.

وهكذا تلقَّيت هذا العام دعوة للحديث يوم 8 مارس/آذار في رابطة نسائية اشتهرت بالالتزام بالقضايا الاجتماعية. ولكن ما إن اقترحتُ أن يكون موضوع الندوة عن الحركة النسائية في العالم العربي حتى تلقَّيتُ السؤال الأثير: «ولكن هل توجد في العالم العربي حركة نسائية؟». وكالعادة أيضاً رحتُ أشرح لمحدِّثتي أن من الخطأ الظنّ بأن الحركة النسائية حكرٌ على العالم الغربي، وأنه، وخاصة في مصر، ومنذ القرن التاسع عشر، كانت هناك نساء مثل زينب فواز، ورجال مثل قاسم أمين، كَرَّسوا حياتهم كلّها لتحرير المرأة العربية والمسلمة. ولكي أدلِّل على وجودها رحتُ أحكي لمحدِّثتي عن نساء مثل باحثة البادية، وهدى شعراوي، وتلك الأخيرة وصل بها الأمر إلى أنها زارت روما عام 1923، وشاركت في حملة داخل المؤتمر الدولي للحركة الدولية لحقّ الاقتراع، وكانت تحارب حتّى تحصل المرأة في جميع أنحاء العالم على حقّ التصويت، وهكذا عقدتُ ما يشبه الندوة مع محدِّثتي قبل أن تبدأ الندوة الحقيقية في يوم 8 مارس الشهير.

ولكن في هذا العام حدث لي شيء مختلف أودّ أن أحكي عنه. لأنني عندما رأيتُ للمرة المئة علامات الدهشة والعجب من جانب المستمعات، فكّرتُ أن هناك شيئاً لا يسير على ما يرام في التواصل بيني وبينهم، وبين جميع من يدرسون العالم العربي والإسلامي و«بينهم». فالغربيون يتجاهلون دائماً، بل يجهلون، كل ما يمتّ بصلة إلى العالم العربي. وهم يظهرون دائماً الدهشة (أو السذاجة) وهم يستمعون إلى أشياء عن عالم «بعيد وغريب»، وينسون أن العالم العربي ليس «بعيداً» في الواقع عن إيطاليا، وأنه يقع في النصف الجميل من البحر المتوسط، وأنه ليس «غرائبياً»، بل يكفي الذهاب إلى هناك ورؤيته من دون حاجب أو حجاب. ثم تحوّل الظنّ إلى تفكير أعمق. لماذا يستمرّون في الغرب في ترديد الآراء النمطية المضخّمة للفيلسوف الفرنسي أرنست رنان منذ القرن التاسع عشر؟، وتساءلت أيضاً عمّا إذا كان لا يزال من المفيد حقاً أن أضيِّع ساعتين من عمري لكي أحكي أموراً لمن لا يسمع، ولمن لن يتذكّر شيئاً لكي يتكرّر في العام التالي الشيء نفسه، وتتكرّر الأسئلة نفسها.

إنني إذا ذكرتُ الكتب كلّها التي كتبناها وتلك التي ترجمناها، وكلّ تلك المؤتمرات التي عقدناها، والندوات التي أقمناها، في كلّ مكان، أنا ومَنْ هم مثلي، يبدو لي مشروعاً أن أتساءل عن ذلك العطب، وأين مكمن الخطأ من جانبنا، وأين مكمن الخطأ من جانب العرب عندما يستمرّون في إعطاء الانطباع بأنهم ما زالوا يعيشون في عالم متخلّف، بينما نعرف جيداً أن العالم العربي زاخر بطيف كبيرٍ من الطبقات، وأن مجتمعه يتكوّن من عناصر كثيرة متباينة ومختلفة.

وفجأة تذكّرت تجربة شاهدتها منذ وقت في التليفزيون: كانت هناك رقعة شطرنج وعليها القطع. ومن المعروف للجميع أن رقعة الشطرنج تتكوّن من مربعات بيضاء وأخرى سوداء أو داكنة. لكن اللوحة التي ظهرت على التليفزيون لم تكن في الواقع ملوّنة، بل رمادية متدرّجة. ولكن جميع من التقى بهم التليفزيون رأوا بكلّ حسم ومن دون ظلّ من الشكّ أن الرقعة كانت ألوانها بيضاء وسوداء. أي أنهم كانوا يرون ما يريدون أن يروه، وما هم مقتنعون بأنه صحيح، ولذا فمهما كانت الألوان الأخرى للرقعة، فإنهم كانوا يواصلون رؤيتها بما كانت أذهانهم تتخيَّله، أو يعتقدون أنهم يرونه. تماماً كما يحدث في الغرب، عندما يأتي الحديث عن ذكر العالم العربي والمرأة العربية: إن الأشخاص يرون ما يوجد في رؤوسهم، وليس ما هو موجود أمام أعينهم. ولذا أتساءل مرة أخرى: «هل يصحّ أن أذهب للمرة المئة إلى هذه الندوة؟». ثم قلتُ لنفسي: إن الناس ليسوا سواسية، ومن بين العديد المصابين بعمى الألوان، سوف يكون هناك من يرى الألوان على حقيقتها.

مـاذا يعنـي أن تكون المرأة امـرأة الآن؟ ماذا عن طبيعتهـا العميقة؟ وماذا يُطلَـب منهـا؟ أن تكون، جميلة، ناعمة، دمثة، متقبِّلة، عشـيقة، زوجة.. إلخ؟ وفي الوقت نفســه أن تكون مهنيّةً، ومسؤولةً، ومستقلّة، ومساوية للرجل، ولا تقلّ عنه على مستوى الإنجاز والأداء؟
وماذا تريد هي؟ حرية؟ استقلالية؟ إنجازاً مهنياً؟ حبّاً؟ رعاية؟ حماية؟ تريد هذا لنفسها أم بشكلٍ متبادَل مع شريكها؟

منى فيّاض

الحياة لم تعد سهلة !

ذات مرة، أَسَرَّ فرويد لصديقته المقرّبة منه ماري بونابارت بما يلي: السؤال الكبير الذي ظلّ من دون إجابة ولم أستطع أن أجيب عليه- رغم سنواتي الثلاثين التي أمضيتها في دراسة النفس النسائية- هو التالي: ماذا تريد المرأة؟.
ألا يحيلنا هذا السؤال الذكوري، بامتياز، إلى عالم الأسرار والألغاز والغموض والارتباك أمام كائنٍ لا نفهمه، ولا ندرك كنهه؟ ألا يجعل منَ المرأة كأنّها قارة معتمة أو كائن من كوكبٍ آخر؟.
فإذا كان فرويد قد طرح تساؤلات معيّنة حول المرأة، فإنها تظلّ جزءاً من تجربته وطرحه، ومن البيئة والثقافة اللتين عاش فيهما، وتأثّر بهما؛ فهو يفكّر كرجلٍ من عصره وحقبته، حين كانت وضعية المرأة مختلفة تماماً عمّا هي عليه الآن. ومن ثَمَّ لا يمكن تأبيدها أو تعميمها أو القبول بها من دون نقاش أو نقد.
كما أن فرويد (العالِم)، كان يعرف تماماً أنه يمكن أن يخطئ، ويمكن أن يصيب، وهو كان يستمع إلى الانتقادات الموجَّهة إليه ويتقبّلها، وقد تجعله يستعيد ما قاله. وتنقلُ رودينسكو التي أرّخت للتحليل النفسي، أن حياته الحقيقية كانت تقليديةً، تتماشى مع بيئته المحافظة، لكنه كرجل فكر، كان مع تحرُّر المرأة ومع تحديد النسل، أي مع كلّ ما لم يكن يمارسه في حياته الحقيقية. وكان يعتقد أن هذه الأمور ستُحسَم في المستقبل. وهو عدّل في بعض آرائه وتَرَك بعضها الآخر للزمن كي يحكم على مدى صحّتها.
وبنور هذا المستقبل موجودة في كتابات فرويد نفسها، فلقد أشار في كتابه الحياة الجنسية: «إن الدونيّة الفكريّة للكثير من النساء، التي هي- حقيقة- غير قابلة للدّحض، يجب إرجاعها إلى كبتِ الفكر، الكبت المتأتّي من القمع الجنسي». إذاً، هو لم يقرّر أن الدونيّة الفكريّة صفة ملازمة وملتصقة بالنساء، بل جَعَلها ناتجة عن ممارسة القمع؛ ما يفترض أن تتغيَّر عند مواجهة القمع وزحزحته أو إزالته!!
ونحن الآن في هذا المستقبل! وعملياً نجد أن الأمور تغيّرت كثيراً منذ أيام فرويد وحتّى وقتنا الراهن، ولا شكّ أن أفكار فرويد نفسها ساهمت- وربما رغماً عنه- في سيرورة تحرُّر المرأة، التي بدأت عملياً ما بين الحربين، وبعد الحرب العالمية الثانية خصوصاً، حين اضطرّت المرأة للخروج إلى العمل، فيما الرجل منهمكٌ في الحروب والمعارك. عملت النساء في جميع الميادين، وأثبتن جدارتهنّ، ولم تعد عودتهنّ إلى البيت مقبولة أو ممكنة.
أما الثورة الأساسية التي ساهمت في هدم آخر جدران السجن البيولوجي الذي كان يحصر وجود المرأة- تقريباً- في الأمومة، فلقد تسبّب بها اكتشاف حبوب منع الحمل التي سمحت لها بالقدرة على التحكُّم بجسدها عبر التحكُّم بالإنجاب الذي تنظر إليه الآن بعض النساء، المتكاثرة أعدادهنّ، كمصدر عبودية. فحين تَمَّ فصل الجنس عن الإنجاب، لم تعد الصورة التقليدية للمرأة - الأمّ هي المسيطرة. إنها ثورة الستينات الجنسية وما تبعها من تغيرات أثّرت على كلّ من



العمل الفني: إنجي أفلاطون - مصر

الرجل والمرأة وعلى العلاقة بينهما، وساهمت بها مدرسة التحليل النفسي بشكلٍ أساسي، خصوصاً عبر كتابات ومواقف عالم النفس الألماني رايش.

التطوُّر الذي حصل في القرنين الأخيرين، على صعيد تغيُّر موقع المرأة ووجودها الذي ظلّ زمناً طويلاً جامداً على حاله، كان هائلاً. وبدأ مع النساء والمثقَّفات والناشطات والكاتبات اللامعات اللواتي قمن بفرض أنفسهنّ ودحض الأفكار الشائعة عن دونيّة المرأة الفكرية وعدم صلاحيتها إلا للمطبخ؛ وهي الفكرة التي عبّر عنها فرويد ذات مرة. تحوّلت المرأة من كائنٍ صامتٍ وخافتٍ لا صوت له، إلى كائنٍ ناطقٍ متكلّم يعّبر عن نفسه وعن مطالبه ورغباته. اللغة أنطقت المرأة. اللغة والكلام هما اللذان سمحا للمرأة ليس فقط باكتساب حقوقها لكن بفرض هويّتها المستقلّة والاعتراف بها ككاتبةٍ، وكامرأةٍ ملتزمة، ومناضلةٍ، وعاشقة. باختصار امرأة تتجرّأ على الإفصاح عن رغباتها، هي امرأة ناطقة، امرأة موجودة بذاتها ولِذاتِها.

إذاً، الطريق الذي سلكته المرأة منذ ظهور حركة التحرّر النسائي وحتّى الآن كان كبيراً. وتمّ الاعتراف منذ مؤتمر بكين في العام 1995 بالمساواة الفعلية وبتكافؤ الفرص والأجور بين الجنسين في إطار الأسرة. كما بالاعتراف بالحقوق المواطنية التامّة للمرأة.

من هنا يفقد سؤال فرويد «ماذا تريد المرأة؟» الكثير من غموضه وأولويّته، ولو أنه لا يزال قائماً عند فئات معينة. فهو سؤالٌ ذكوريّ بامتياز، يعبّر عن حقبةٍ سابقةٍ وعن ثقافةٍ تقليديةٍ تجاه المرأة تتعرّض للاهتزاز.

يمكن للمرأة أيضاً أن تسأل: «ماذا يريد الرجل؟».وماذا يعني أن تكون المرأة امرأة الآن؟ ماذا عن طبيعتها العميقة؟ وماذا يُطلَب منها؟ أن تكون، جميلة، ناعمة، دمثة، متقبِّلة، عشيقة، زوجة.. إلخ؟ وفي الوقت نفسه أن تكون مهنيّةً، ومسؤولةً، ومستقلّة، ومساوية للرجل، ولا تقلّ عنه على مستوى الإنجاز والأداء؟

وماذا تريد هي؟ حرية؟ استقلالية؟ إنجازاً مهنياً؟ حبّاً؟ رعاية؟ حماية؟ تريد هذا لنفسها أم بشكلٍ متبادَل مع شريكها؟

التحدّي الآن، أمام المرأة العاملة، هو أن تكتسب الصفات الذكورية الضرورية لإثبات وجودها المهني وفي الحيّز العام من دون أن تفقد أنوثتها. والتحدّي أمام الرجل، هو أن يكتسب بعض الصفات الأنثوية الضرورية ليكون متفهِّماً ورومانسياً ومتعاوناً ومحبّاً، وأن لا يفقد مميزاته الرجولية التقليدية في الوقت نفسه.

الحياة لم تعد سهلة!!!

مناضلة بطبعها

ندى مهري

المرأة العربية مناضلة بطبعها، وتُعَدّ شريكاً أساسياً في عملية التنمية، وقدّمت على مدار التاريخ نماذج نسائية رائدة في مختلف المجالات. ورغم التطوُّر الكبير الذي يشهده عصرنا الحالي في أنماط المعيشة، ومظاهر العصرنة في البنية الاجتماعية العربية، والتطوُّر التكنولوجي الهائل في وسائل الاتِّصال من جهة، ومن جهة أخرى التحوُّلات الراهنة التي تشهدها المنطقة العربية، خاصة بعد أحداث الثورات العربية حيث شاركت المرأة العربية إلى جانب الرجل في صنع هذه الثورات، إلا أن المتتبع عن كثب للواقع سيجد أن وضع المرأة لم يتغيَّر كما كان متوقَّعاً، والصورة النمطية حافظت على ثباتها، والأسباب كثيرة. من بينها أن هذه الدول التي قامت فيها الثورات ما زالت في حراك، ولم تفرز أو تظهر نتائج التغيير بعد، إضافة إلى تراكمات تاريخ عربي كامل من الثقافة السلبية تجاه المرأة والتي غُرست في الوعي المجتمعي العربي كمبدأ اتِّفاق قَنَّن حركة المرأة وأدوارها الاجتماعية وحدَّدها في قالب ضيِّق، دخلت ضمن سياق العادات والتقاليد التي تربط نفسها غالباً بالمرجعية الدينية فتكسب إلزاميَّتها وتصعب مقاومته. وتتجلّى مظاهر سيطرة الأعراف التمييزية ضدّ المرأة في مجال التشريعات العربية حيث ظلت هذه الأخيرة بيئة صديقة للرجل وتمتّعه بالنفوذ والامتيازات على حساب شريكته في فعل التنمية/المرأة، صحيح أن هناك توجُّه قانوني في الدساتير العربية يقرّ بمبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات إلا أن التشريعات العربية ما تزال تحت تأثير الموروثات السلبية التي تقمع المرأة. وإذا طالبت المرأة بحقوقها تتعرَّض للعنف والتهميش والإقصاء الأسري والاجتماعي أيضاً، ذلك لأن مطالبة المرأة بحقوقها يُعَدّ من المحرَّمات من المنظور الذكوري السائد في المجتمع.

ورغم النداءات العديدة بتعديل القوانين، خاصة تلك المتعلقة بالأحوال الشخصية والمتوافقة بينها وبين المبادئ الإنسانية العامة الواردة في اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضدّ المرأة، ورغم مصادقة أغلب الدول العربية على هذه الاتفاقية إلا أن الدول العربية لم تضع آليات فاعلة لتطبيقها، وظَلَّت متحفِّظة على تفعيل بعض موادها، فعلى سبيل المثال نذكر قوانين الطلاق فجميع القوانين العربية ما زالت تعطي الحقّ للرجل باتِّخاذ قرار الطلاق منفرداً وبشكل تعسُّفي ودون إبداء الأسباب في حين يحرّم ذلك على المرأة، وتجبرها على خوض حرب قانونية طويلة الأجل حتى تستطيع أن تحصل على «حرِّيّتها»، ويستثنى من ذلك بعض الاستثناءات البسيطة من القوانين العربية التي طُوِّرت حديثاً مثل قانون الأسرة في تونس، ومدوَّنة الأحوال الشخصية المغربية، وقانون الخلع في مصر الذي يتيح للمرأة تطليق نفسها مقابل التخلّي عن كل حقوقها المادية إذا أبدت الأسباب المقبولة.

ولقد كان هناك حراك استراتيجي من مؤسَّسات المجتمع المدني، والمُنَظّمات النسائية، والجهات الحقوقية العاملة في مجال المرأة للمطالبة برفع التمييز ضد المرأة في المجال القانوني والدعوة إلى التعديلات القانونية التي تنصف المرأة العربية، ونذكر على سبيل المثال تجربة مُنَظّمة المرأة العربية، وهي مُنَظّمة حكومية تعمل تحت مظلة جامعة الدول العربية، ومقرّها جمهورية مصر العربية. حيث أدركت المُنَظّمة منذ البداية أن التشريع هو بوابة مهمّة لإصلاح وضع المرأة؛ ولذلك تبنَّت

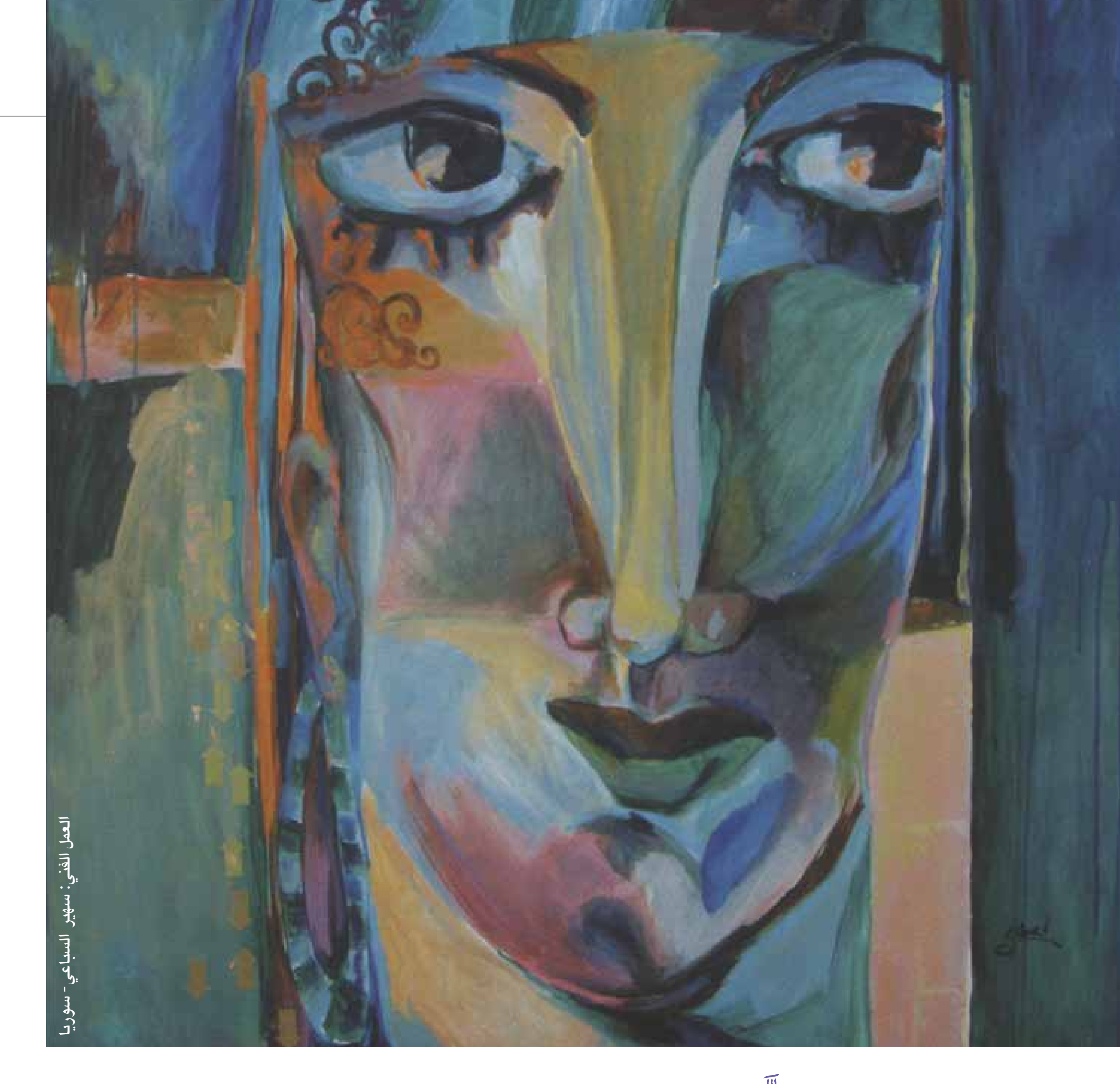


العمل الفني: زينب السجيني - مصر

المُنَظّمة «المجموعة القانونية العربية» التي تشكّلت من نخبة من القانونيين من الدول الأعضاء في المُنَظّمة، وقامت على دراسة الدساتير والقوانين واللوائح والأنظمة الوطنية في الدول الأعضاء من أجل اقتراح التعديلات المناسبة لإزالة ما قد تنطوي عليه من تمييز ضدّ المرأة بغرض تحقيق العدل والإنصاف لها، وقد تمخّض عملها عن وضع الدليل الاسترشادي الذي يضمّ مختلف التوصيات التي توصّلت إليها المجموعة القانونية من أجل تحقيق منظور قانوني منصف للمرأة العربية. ولم ينقطع اهتمام المُنَظّمة بالبعد القانوني فلقد تبنّت مشروعين: الأول هو «ألف - باء: حقوق المرأة في التشريعات العربية» الذي يهدف إلى توفير المعلومة القانونية للمرأة العربية، ويساهم -من خلال نشر المعرفة بالحقوق والواجبات- في إحداث تغيير في الثقافة وصولاً إلى سياسة تشريعية قوامها المساواة بين الجنسين واحترام حقوق المرأة باعتبارها مواطنة كاملة الحقوق والواجبات، والثاني مشروع «حقوق المرأة الإنسانية: علامات مضيئة في أحكام القضاء العربي»، وإن كان لا يهدف إلى اقتراح تشريعات جديدة، بل إلى تسليط الضوء على الأحكام القضائية الصادرة في الدول العربية الأعضاء بالمُنَظّمة والتي تميّزت بكونها شكّلت علامات فارقة في مسار الاجتهاد، وأرست مبادىء قانونية تصون وتحمي حقوق المرأة العربية. والتعريف بهذه الأحكام القضائية المنصفة للمرأة يزيد من التأثير وصناعة التغيير وخلق بيئة قانونية صديقة للمرأة.

كما تبنّت المُنَظّمة فكرة إعداد مؤشّرات يمكن أن تساهم في مساعدة الدول العربية على إعداد تقاريرها الوطنية وتقييم برامج عملها تجاه تنفيذ التزاماتها التي تعهّدت بها عند التوقيع والمصادقة على اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضدّ المرأة.

يظلّ الحلّ الأمثل لرفع القمع والتمييز ضدّ المرأة في المجال القانوني هو بذل المزيد من الجهود والعمل المكثّف والمستمرّ، من خلال حملات توعوية وميدانية بقضايا المرأة، وتوعية المرأة بحقوقها والعمل على محو أمّيّتها القانونية بحقوقها القانونية والدستورية، ومحاولة إيجاد الحلول للمشاكل التي تقف عائقاً دون تحقيق حراك مجتمعي متكامل، يعاني نصفه الأنثوي من التعثُّر بسبب قيود وعادات خاطئة مستشرية في المجتمع تحدّ من طاقات المرأة في عمليّة التنمية.



العمل الفني: سهير السباعي - سوريا

سُلَّم قصير ونافذة بعيدة

فاطمة الزهراء الرغيوي

في سنة 1995 كان عمرنا أنا وصديقتي (ن) 21 عاماً. كنا ندرس معاً في كلية العلوم، وكنا نعاني كلتانا من مواكبة الدراسة الجامعية. كان وضعنا شبيهاً أحياناً ومختلفاً أحياناً أخرى بوضع طالبات أخريات وجدن أنفسهن- تقريباً بالصدفة- على مقاعد الكلّيّة. لكن ما علاقة هذا بموضوع المرأة والتنمية؟ إنها علاقة محورية: لقد كنا امرأتين تحاولان تدبُّر مستقبليهما في مجتمع يمرّ من مرحلة انتقالية في نظمه وعاداته. كنا- في الوقت نفسه- مُجَرَّد فتاتين أقصى ما يمكن أن تطمحا إليه هو زوج وأسرة، ومن جهة أخرى كان الوضع الاقتصادي والثقافي والاجتماعي يدفع بنا نحو التعلُّم والبحث عن عمل. في السنة التالية افترقنا. تزوَّجت صديقتي رجلاً لم يتحصَّل على شهادة الباكالوريا، واخترت من جهتي دراسة تدبير المقاولات.

كنا نمشي كلّ في طريقها إلى الحياة لنذوق طعم النجاح والكثير من الفشل.

في السنة ذاتها: 1995، اجتمعت 189 دولة في بكّين في مؤتمر عالمي للمرأة. كان العالم على موعد مع حدث تاريخي سيضع أخيراً مبادئ التكافؤ بين الجنسين مبرزاً مفهوم «الجندر» أو النوع الاجتماعي. في هذا المؤتمر ستلتزم الدول المشاركة بالنهوض بأهداف المساواة والتنمية والسلام للنساء وتمكينهن من حقوقهن. العالم سيكون أجمل إذاً!

بدأ الركب العالمي يقتنع بفكرة إدماج المرأة في التنمية حيث تبيّن أن المجتمعات لا يمكن أن تتقدّم بقدم واحدة. والمقصود بالتنمية هنا أربع ركائز أساسية يمكن أن تستخدم لتنمية المجتمعات بشكل عام، ولكن ما يعنينا هنا هي الجوانب التي تعنى بالمرأة تحديداً: أولاً تمكينها من التعليم والثقافة والاستقلال المادي الذي يجعلها قادرة على المساهمة في تدبير شؤونها والمساهمة أيضاً في اتّخاذ القرار. ثانياً، الحرص على ضمان تكافؤ الفرص في التعليم والعمل والولوج إلى مراكز القرار. ثالثاً، تمكين المرأة من الظروف المناسبة للإنتاج ولتحسين إنتاجها أيضاً. وأخيراً، الحرص على جعل التنمية، بجميع عناصرها، تنمية مستدامة.

غير أن هذه المساعي للرقيّ بوضعيّة المرأة في المجتمع تخضع لتحدّيات عدّة، ليس فقط في مجتمعاتنا النامية، بل حتى في بعض الدول المتقدّمة حيث يطال التمييز رواتب النساء العاملات وفرصهن في الترقية أو الحصول على وظيفة، كما تسعى إسبانيا حالياً للتراجع عن قانون حرّيّة الإجهاض، بينما أغلب الولايات الأميركية لا تمنح المرأة الحقّ في إجازة الأمومة. لكن الوضع في العالم العربي يظل أشدّ قتامة؛ إذ تعاني النساء من نسب مرتفعة من الأمّيّة ومن الهشاشة اجتماعياً واقتصادياً. هذا الوضع الذي يفقد المرأة القدرة على القيام بدورها الضروري والداعم لنموّ المجتمع كله إن اجتماعياً أو ثقافياً أو اقتصادياً أو سياسياً، والذي يتأسّس على تمييز متجذّر في المجتمعات المكوّنة للعالم العربي بفعل التقاليد والعادات، ولكن أيضاً بفعل تأخُّر سياسات التعليم في المنطقة، وخاصّة تعليم الفتيات.

لقد كان من أهمّ نجاحات مؤتمر بكين في 1995، تفعيله لمفهوم «الجندر» الذي يسعى إلى تجاوز تقوقُع كلّ من المرأة والرجل في أدوار اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية اعتماداً على جنس كل منهما، أو اعتماداً على الدور المتوقّع منهما لكونهما رجلاً أو امرأة في مجتمع تسود فيه التفرقة في المهام: المرأة تنتمي غالباً إلى عالم البيت أي الإنجاب والتربية والأشغال المنزلية أو الخياطة... بينما ينتمي الرجل إلى خارجه أي إلى فضاء العمل والسياسة والاقتصاد. من هنا كان لزاماً على الدول أن تسعى لتحقيق تكافؤ بين الجنسين في الحياة الأسرية والتي هي من يؤسّس للمساواة والعدالة والسلام بين الجنسين، كما في الحياة العامة حيث وجب أن تبرز المرأة لا ككائن قادم من كوكب الزهرة، ولكن كإنسان له الواجبات نفسها والحقوق نفسها.. في مقابل هذه الآمال الجميلة والواعدة جداً، توضح لنا المعاينة المباشرة للمرأة في الفضاء العمومي المغربي مثلاً، أنها تمكّنت من ولوجه بشكل كبير.

لكن هذا لا ينعكس على دور المرأة في المجتمع المغربي حيث مازالت تمثيلية النساء في المؤسّسات العمومية والمنتخبة وفي مراكز المسؤولية والقرار لا ترقى إلى درجة المناصفة التي نَصَّ عليها الدستور الأخير. علماً أن المغرب يسعى جاهداً لدرء هذا التهميش الذي يصل إلى درجة الإقصاء أحياناً الذي تعاني منه المرأة. فلماذا هذه الفجوة بين تطلعات الدول بخصوص النهوض بالمرأة والواقع؟ تجدر الإشارة هنا إلى معطيَيْن أساسيَّيْن بالنسبة لي: أولاً عدم انخراط الدول (العربية خاصة) فعليّاً في مسعى تنمية شعوبها، فالتعليم والإعلام- بشكل خاص- لا يقومان بدورهما الضروري في تمكين المرأة من المعرفة والثقافة من جهة، ومن جهة أخرى يقدّمانها (بصفة خاصة الإعلام) كنماذج سلبية وغير فاعلة (في الإشهار مثلاً تقدّم المرأة كمنتوج أو كمجمل للمنتوج أو كَرَبّة بيت تقليدية...). ثانياً، عدم وصول، أو ضآلة عدد النساء اللواتي يصلن إلى مراكز القرار والدوائر التشريعية، يجعل مساهمتهن في تغيير الأوضاع السائدة والسلبية تجاه جنسهن ضعيفة جداً. كيف يمكننا فعلاً النهوض بالمرأة وجعلها تنخرط في التنمية ليس فقط كمستفيد ولكن أيضاً كفاعل أساسي في تقدُّم المجتمعات وتنميتها؟ هذا هو الرهان الرئيسي الذي تواجهه الحكومات العربية ببرود أعصاب منهلة. يكفي أن ننظر إلى الميزانيات التي تُرصَد للتعليم وللتنمية البشرية (بما فيها تنمية المرأة) لنعلم ذلك.

ولكن ما علاقتنا أنا وصديقتي بكل هذه الأمور؟ إننا امرأتان، عشنا التغيُّر. كلّ منا في طريق مختلف، وكما تعلمون: الاختلاف لا يفسد للود قضيّة. صديقتي وضعت النقاب وتزوجت رجلاً أقلّ منها تعليماً، بينما انخرطتُ أنا في الدراسة، ثم في العمل، ثم في البطالة. وفي كل هذه المراحل كان الشيء الوحيد الذي يميّزني -إن جاز لي القول- هو كوني مشروع كاتبة.

التقينا قبل سنة أنا وصديقتي التي كانت قد استعادت وجهها إذ خلعت النقاب (ولا الحجاب)، وخلعت معه الزوج أيضاً. ابتسمنا طويلاً، هل تعنينا التنمية في شيء؟. نعم! لقد ارتفع صوتنا قليلاً. في مداخلة قَدّمتُها في المهرجان المتوسطي لكتابات المرأة في 2010، بعنوان «السّلّم والنافذة»، أكّدتُ الأثر الذي كان للتعليم في مساري الخاص، وفي مسار نساء أخريات للانفتاح على المحيط القريب والبعيد، ومساءلته، والانخراط فيه... لكن يبدو أن السّلّم ما يزال قصيراً جداً، والنافذة بعيدة.



ربيعة جلطي

الطوارق..؟ لعلهم من بين آخر المختلفين القليلين المقاومين الذين لم يستسلموا بعد، ولم يذعنوا للمرور عبر ماكينة صنع البشر، متشابهين في المأكل والملبس والمسكن والمقتل. لم يذعنوا بعد، ولم ينصاعوا للشكل الموحَّد. مازالوا لم ينضّوا عنهم أثوابهم الزرقاء ولثامهم الذي تبقّى من تاريخ وجودهم منذ خمسة آلاف سنة. ومازالت نساء الطوارق الحرات يقاومن -بصمت وعمق- آلة التسليع العمياء، كي يفلتن من مملكة البوتوكس والفيلرز ومباضع جرّاحي التجميل والتقبيح. كي يبقين وفيات لملكتهن (تينهينان) ملكة الطوارق الأولى ولانتمائهن لها، تلك التي اندغم وجودهن بوجودها كتاريخ وأسطورة وأنوثة وشجاعة وسحر.

نحن بنات الطوارق..إن أدبرتم نفارق..!

الطارقيات لم يخلعن بعد (تينهينان) من تفاصيل يومياتهن، ومن أغانيهن، ومن وهج الحكايات التي ينسجنها حولها، لعل هنا ما جعلهن يقاومن ما استطعن زمن تعليب الجسد الأنثوي وترعيبه وترهيبه. زمن المغالاة في تعريته الكاملة أو تغطيته الشاملة. زمن تسليع الأجساد والأرواح وإخضاعهما معاً لسوق البورصة العالمية.

(تينيهينان) جدّة الطارقيات جميعاً، صاحبة الشجاعة والجمال والدهاء والسحر والحكمة والذكاء الثاقب. ألم تستعمل كل ذلك منذ آلاف السنين لتسيطر به سياسياً على منطقة

مزدهـرة وقتهـا، ولتحكـم عـدداً كبيـراً مـن القبائـل تنحـدر منهـا جميـع قبائـل الطـوارق فـي بلـدان الصحـراء الكبـرى الإفريقيـة، الموزّعـة حاليـاً بيـن الجزائـر وليبيـا وموريتانيـا والنيجـر ومالـي وتشـاد.؟ كـم حَلَـت، ولـذّتْ روايتهـا للطارقيـات فـي أشـعارهن وغنائهن وقصصهن، ممجّدات ملكتهن (تينهينـان) وشـجاعتها وأوصافهـا الروحيـة ومشـاعرها وإحساسـها وإنسـانيتها التـي ملكـت بهـا قلـوب سـكان الأهقـار، وجعلتهـم ينصّبونهـا ملكـة عليهـم. أغلـب الظـن أن هـذا مـا يفسّـر انتقـال صفـات النبـل عـن طريـق النسـاء فـي المجتمـع الطارقـي الأميسـي الـذي يجعـل نسـب الأطفـال فـي العائـلات لأمهاتهـم، وليـس لآبائهـم كمـا هـو الأمـر فـي المجتمـع الأبـوي الشـائع.

منـذ هيـرودوت، ومنـذ عيـون الرحّالـة والمؤرّخيـن العـرب التـي لا تنـام جفونهـا عـن شـواردها، مـن ابـن خلـدون، إلـى ابـن بطوطـة، وابـن حوقـل، والطبـري، والبكـري وغيرهـم، ظلـت الطارقيـة تفـرض نفسـها علـى أقلامهـم، وعلـى ذاكرتهـم. تفـرض الطارقيـة وجودهـا المختلـف وحضورهـا الطاغـي، فتتميز عمـا رأوه مـن قبـل مـن نسـاء فـي مجتمعـات أخرى ربمـا لـم يجدوا فيهـا مـا ينكروه عنهـن.

كل مَـنْ حـاول التأريـخ لمجتمـع الطـوارق أو تفكيـك معطياتـه وفهمـه توقّـف حصانـه وجمـح عنـد أقـدام المـرأة الطارقيـة. كيـف لا، وقـد سجل المؤرخـون أن الطارقيـة كلمـا لاح طيـف ضيـف قـادم مـن العائلـة أو عابـر ضاعـت بـه السبل يقتـرب مـن الخيـام، كانـت أول مـن يخـرج لتسـتقبله حاملـة إنـاء مليئـاً بالحليـب تعبيـراً عـن الكـرم؟ اسـتقبال الضيـوف وإكرامهـم مـن عـادات الطـوارق القديمـة المتوارثـة أمّـاً عـن جَـدّة، وأبـاً عـن جَـدّ. والخيـام بمـا ملكـت ملـك للنسـاء دون الرجـال.

سَـجَّلَ الرحالـة ابـن بطوطـة ملاحظاتـه عـن الطـوارق دون أن يغيـب عنـه تميُّـز المـرأة الطارقيـة وحضورهـا القـوي فـي مجتمعهـا، فكتـب: «.. والمـرأة عندهـم فـي ذلـك أعظم شـأناً من الرجل. وهـم رحّالـة لا يقيمـون.. ونساؤهم أتـمّ النسـاء جمـالاً وأبدعهـن صـوراً مـع البيـاض الناصـع والسـمرة..».

نعـم. المـرأة الطارقيـة هـي مالكـة الخيمـة، ومشـيدتها، وحائكتهـا بيديهـا وبصنعـة وَرِثَتْهـا عـن جَدّاتهـا، إنهـا سـيدة المـكان بمـا يحملـه مـن حرمـة وروح. وحيـن تختـار الطارقيـة بحرّيّـة شـريك حياتهـا، سـتدعوه كـي يملـك الجانـب الأيمـن مـن خيمتهـا، بينمـا يظـل جانـب القلـب، الجانـب الأيسـر لهـا، ولصنـدوق جواهرهـا وأثوابهـا وأشـيائها الحميميـة الخاصـة. وإذا مـا حـدث وطلّقـت الطارقيـة زوجهـا، فإنـه هـو مـن سـيترك الخيمـة لهـا ولأطفالهـا. وإن جلـوس الرجـل فـي الخيمـة فـي غيـاب المـرأة يُعَـدّ أمـراً مشـيناً. لهـا -إذاً- ترجـع سـلطة اتخـاذ القـرار، حيـث تمنحهـا التقاليـد حـق التملّـك والتدبيـر فـي المجتمـع. يحـدث أن تقيـم المُطَلّقـة الطارقيـة حفـلاً لأن الأعـراف تقـرّ ذلـك، وتعـدّ المـرأة التـي تتـزوج حتـى خمـس مـرات رمـزاً للأنوثـة والخصوبـة والجمـال، دون أن يوقـع الطـلاق عـداوة بيـن الأسَـر. بقـدر احتـرام الطارقـي للمـرأة يزيـد المجتمـع احترامـاً لـه وتقديـراً لرجولتـه، والأكثـر سـوءاً أن تُهـان المـرأة أو تُعَنَّـف فمـا بالـك أن تُضـرَب. والرجـل الـذي يخطـئ فيفعـل ذلـك فلـن يكـون مصيـره سـوى الإقصـاء والازدراء مـن بقيـة أفـراد المجتمـع الطارقـي وحتـى مـن أصدقائـه المقرّبيـن، يبتعـدون عنـه فيضحـي منبـوذاً.

المـرأة الطارقيـة حافظـة التاريـخ، ومعيـدة إنتـاج مكوّنـات المجتمـع، هـي مـن تلقّـن البنـات والأولاد لغتهـم، لغـة التيفينـاغ. وتعلمهـم كتابـة حروفهـا، وتعتنـي بصقـل إنـاء الذاكـرة فـي غيـاب الرجـل الطارقـي المجبـول علـى الرحيـل والغيـاب الطويـل قصـد التجـارة والصيـد والحرب. علـى الرغـم مـن الظـروف التاريخيـة المختلفـة التـي حاصـرت المـرأة الطارقيـة فـي جغرافيتهـا وفـي خيمتهـا وفـي عاداتهـا وتقاليدهـا وفـي لغتهـا، إلا أنهـا مازالـت حاضـرة فـي عالـم طغـى عليـه الفكـر الذكـوري الـذي لا يـرى فـي المـرأة سـوى جسـد بائـس للمتعـة والتسـليع والاعتـداء بـكل أشـكاله. كأن الطارقيـة بوجودهـا المختلـف تحـاول بشـموخ أن تنقـذ مـن الانقـراض مـا تبقّـى مـن النظـام الأمومـي. كل ذلـك بالحفـاظ علـى أعرافهـا ومعارفهـا المتوارثـة مـن آلاف السـنين، وعلـى لغتهـا، وخطّهـا، وموسـيقاها، ولباسـها، وزينتهـا، وغنائهـا، وعزفهـا، ورقصهـا، وحكيهـا، وأشـعارها، وأسـرارها، وشـموخها، وكبريائهـا، وصعوبـة منالهـا، ووفائهـا، وحفـظ وعدهـا لرجلهـا الـذي يطـول غيابـه. أليسـت هـي مصـدر المثـل الطارقـي القائـل: «المـرأة حـزام سـروال الرجـل»؟

قصائـد وقصـص كثيـرة تـروى عـن شـموخ الطارقيـة، كالحرّيّـة حيـن تعانـق الكبريـاء. هـذه قصيـدة نـادرة لمحوديـان جرفـي ترسـم ذلـك أترجمهـا عـن ترجمتهـا الإسـبانية:

رأيت اليوم سحابة في السماء
اللامتناهية
مثل منديل أبيض وسط الزرقة
يبدو كعمامة على رأس الجبل
القاحل
ثم رأيت الوادي الموجود قرب البلدة
قلت له: يا أخي الوادي،
هل تأمل لو أن السحابة الوحيدة
هذه
تفرغ مياهها في حضنك الجاف؟
ستعود ضفّتك لتعجّ بالعشب
وأنا سأبقى ليلة أخرى على الأقل،
لترعى بك أغنامي.
أجابني الوادي: كم أنت ساذج
صديقي محموديان!
السحابات مثل النساء، غريبات
الأطوار
يرمينك بنظرة بحلاوة العسل
ثم ينهبن بعيداً، فلا تبقى سوى
ذكرى
ستجفّفها الشمس
وينهب الفرح معهن.
لكنني لا أمانع السحابة لو أرادت.
لتنثر هداياها فوق جسدي العطشان.


العمل الفني: ثريا البقصمي -الكويت



لَمّا سُئِل عبد الوهاب البياتي السؤال التقليدي لكلّ من يحترف الكتابة قال: «أكتب كي لا أموت. أكتب كي أستطيع مقاومة الموت. وهذا يعني الكثير، فما قلته هو جوهر الموضوع وخلاصته». وقال رائد الواقعية السحرية غارسيا ماركيز: «أكتب لكي يحبّني أصدقائي». ورأى الروائي المغربي الطاهر بن جلون أن «المهمّ أن يكون ما نكتبه معبّراً عن الشيء الذي نعرفه أكثر». ولكلّ من يكتب أسبابه، إلا أن السبب الرئيس للكتابة هو التجربة الإنسانية؛ كتب نجيب محفوظ عن تجربته ومراقبته للحياة في الشارع المصري؛ روح الشارع وساكنيه. التجربة الذاتية هي الدافع الأوّل لفعل الإبداع، لا سيما الكتابة كفعلٍ إبداعي بحت.

صدى الحرمان

القصيدة التي كتبت الشّعر

حمد بن محسن النعيمي

للإبداع الفكري والأدبي في قطر مكانته المميزة التي نفتخر بها نحن كتّاب الحرف والكلمة في هذا الوطن، وطن الإبداع و التميّز في مختلف مجالات الحياة. ولا شكّ أن لديوان العرب بنوعيه: الفصيح، والنبطي دوره المهمّ في المحافل والمناظرات والتوثيق، منذ أن عاش المواطن القطري فوق هذه الأرض الطيبة التي قدّمت للعالم العربي أبناءها ممن طرّزوا بكتاباتهم ونَظْمهم أرقى وأهمّ الوثائق والمراجع والنماذج التي يُقتدَى بها، ويُستَفاد من تجاربها.

كما كلّ الفنون كان الشعر النبطي تطوُّراً وامتداداً للشعر الفصيح في شبه الجزيرة العربية، على مستوى اللغة وقنوات عرض هذا الفن والمباراة بها، وإن لم تتغيَّر أغراضه، إلا أنه لغته وتعبيراته صارت أكثر قرباً من اللسان الناطق في شعاب شبه الجزيرة العربية، فاللسان المستخدم في نَظْم الشعر النبطي، صار أكثر تحرُّراً ومناسبةً للّغة الدارجة، وصار لهذا اللون الشعري مبدعون ومريدون ورافضون وغير فاهمين له، كما كلّ الألوان الفنية والإبداعية.

ومن التجارب الذاتية التي مثّلت دافعاً لصاحبها للتعبير عنها عبر الفن، كانت تجربة تليلة بنت غانم المهندي، أو كما استعارت لنفسها اسم (صدى الحرمان) لتوّقع به تحت قصائدها. وللاسم المستعار قصة تتعلّق بالعادات القطرية، فقد بدأت الكتابة بهذا الاسم بسبب الأزمة الصحية التي عانت منها، ولعلّ ذلك في بداية مشواها، إلا أنها صرّحت بالاسم الحقيقي لمّا واتتها الفرصة لذلك. شاعرةٌ طرّزت بإبداعها قوافي الشّعر وأوزانه متحدّية مصاعب الحياة. وقد تحدّث متذوقو كلّ ما هو راقٍ من الشّعر عن إبداعاتها المميَّزة، وكتبوا عنها، كما أشاد بها النّقّاد في حياتها وبعد مماتها.

كانت لي مع هذه الشاعرة أكثر من وقفة تدلّ على اعتزازها برأيها وبقلمها وبما تطرحه من أفكار. وأحد تلك الوقفات كانت عن مفردةٍ رأيتُ أن من الأفضل استبدالها بمفردة أخرى، فكان ردّها أن تبقى رغم قناعتها بطرحي، إلا أنها فضلّت عدم تدخُّل الآخرين ومساعدتهم لها حتّى لو كان ذلك يؤخَذ عليها، مع أن مفردتها التي وردتْ في القصيدة لا تعيب أبياتها، بل هو رأي لما هو أفضل.

ولا أظنّ أن فينا نحن -من تابعنا مسيرتها الشعرية- مَنْ لا يشهد لها بأنها إحدى من كان له السبق في إيصال الشعر النسائي القطري إلى العالم العربي في زمنٍ شبه مغلق، قبل أن تتوافر وسائل التواصل الاجتماعي، والفضاء الإلكتروني سريع الانتشار الذي نعيشه هذه الأيام.

أمّا عن شخصيتها فلم ألتقِ بمثل هذه الشخصية: بصمودها وتحدّيها لمعوِّقات الحياة التي لا تخفى على من تصفّح قصائدها المترجِمة لحياتها ومعاناتها التي لم تَحُلْ بينها وبين تأدية رسالتها المشرّفة في قصائدها الراقية النزيهة، فقد طرقت معظم أبواب الشعر، وتفنّنت في صوغها لإبداعها الراقي أيضاً:

أنا رحـلة عناب وصمت تصلح للشـــقا عنوان
أخـط حروفها بدمي وفوق ســـــطور وهميّـهْ
أنا عشت الألم لوحــه ما ترســمها يـد الفنــان
أكيــد أنـا اللـــي بس أقدر أترجم همّي بيــدَيّهْ
تحداني زماني وصرت أسيرة حزني والأشجان
جـروح من الألم تنزف وأنـا اقول إنـــها عاديّهْ
أصور لك معانــاتي وحصيـلـة عمري الظميـان
أوصف لك مشـــــاويري على عكــاز فضيّــهْ
وكلما حدني وقتي وشــافتني عيـــون إنســان
تسابق دمعتي الخطوة وأصير للناس سخريّهْ
لهيب أنفاسي يحـرقني وصوتي تردّه الجـدران
أخذت من قســوة الدنيـا مشــاعر غير عاديّةْ
ينكرني أنيـن الموج بخـطواتي على الشـطآن
وأعزف من ضنى حــروفي على أوتــار رمليّهْ
أنا من جرح دمعاتي أغمض ورمشــي الحيــران
تعوّدت الظلام وصرت أعيــش بليــله منسيّهْ

مثلاً ههنا كانت أزمة. والأزمة أنتجت شعراً، حيث هي الوحيدة - تليلة/صدى الحرمان- القادرة على ترجمة همومها ومعاناتها بنفسها وبحروفها. قدرة المُجرّب على التعبير عن تجربته أقدر من قدرة الفنان، لها ألفاظها ورفيقها العكاز واعتيادها الوحدة والجدران والليل. والوحدة خلقت نوعاً من الاغتراب، الغربة عن العالم كلّه والتي مثّلته في الغربة عن نفسها، إلا أن الأزمة الكاملة تكثّفها في أبيات قليلة عن الاغتراب والفراق واليأس والحيرة ورحلة المرض التي بدأتها صغيرة، وكبرت معها، وشكّلَتها لتخلق التجربة التي خلقت بدورها قناة للإبداع والتعبير عن التجربة ومواجهتها بقوة.

تهاوت رحـلة أيـامي في ركن الخوف والحسرة
وبديت أضعف مثل ظلي وأرمي بالعمر خــلفي
تصورت القدر حاجز زجاج من الســـهل كسـره
ولكنـــي جرحــــت أنـــاملي حتى دمع طرفي
وعشت الياس والحيـــــرة بشـوق ينتظر بكرة
ولا الألـــم عنـــدي ونصــفي ملّ من نصـفي
يميني خانت حـــروفي وهانت عندها العشـرة
ومن يكتب لي أشـعاري إذا ما خاننـي كفّي؟
وهل أرتاح وإحســاسي مُجَرَّد حــلم أو فكرة؟
أو أحـنـف باقي أوراقي وأودع فكري المنـفي؟
تــمنيت أرحـــل لعالم عليـــه الفاتـــحه تقرا
ورفض موتي يواجهني بوجه القادم المخـفي
فهل شــفتوا جســـد ميّت ورفض يستقبله قبره؟
أنا هذي معانــــــاتي وأظن اللي مضى يـكفي

كما أعطت الوطن حقّه، وترجمت معاناة الغربة عن الوطن لعلاجاتها، ولم تنسَ رفيقتها(عكازتها) بعددٍ من القصائد المؤلمة المؤثرة. ويسرّني أن أنشر في مقالي هنا شيء من هذه القصائد:

الشوق إلى الوطن

يغزلي صوت هتف في مسمعي يبغي الرحيل
يمّ الديــار اللي لها في وســط قلبـــي منزلَهْ
يوم انـــعدم نور الأمل عزيت نـفسي بالقليل
ورحت أدوِّر عن جــواب أتعب ظنون الأسئلَهْ
عكّازتي ليل الشــقا صادق عناب المستـحيل
حتى صبح قلبي مثل نيـك القــلوب المهملَهْ
دمعة على خَدّ الوفــا من واهج الفــرقا تسيل
فيها اشتياق لموطني ما أجــمله! ما أجملَهْ!

هامة العزّ

لك هــامة ..بالوفا بيضاء ..ومـرفوعة
لك في ذرا الدار شــعب يعلن الطــاعَهْ
وبصفحة العزّ.. صيت تضوّي شموعه
في نبضه الروح ووسط العين ميقاعَهْ
حـلم السـعادة ..غدا في غايــة الروعة
للشـيـخ حمد صارت الأمجاد مطـواعَهْ
لك صورته فـي جبين المجد مطبـوعة
في قلوب شعب بعهدك تزهر أوضاعَهْ
من نبع صدقه نسج بالشعر موسوعة
ومن صوت حبــه عزف بالودّ إيــقاعَهْ
يــغليك قلب يشيـلك ..داخل ضلوعَهْ
يا قايـــد الدار ..ويــعلن لَجْلَك الطاعهْ

لونيس بن علي

حين نقرأ ما كُتِب عن الروائية الجزائرية آسيا جبار (اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إيملحاين - 1936) من دراسات ومقالات وشهادات، سندرك المكانة التي تحظى بها صاحبة «كم هو واسع السجن!»، ولا يمكن طبعاً أن نغفل عن سيرتها الإنسانية والإبداعية، والتي كانت سيرة نضال وكفاح لأجل قضايا المرأة، وقضايا الإنسان.
كان عمرها لا يتعدّى العشرين عاماً لمّا أصدرت روايتها الأولى «العطش»، فأثارت انتباه الوسط الأدبي في فرنسا، ولقّبها نقّاد بـ (فرانسواز ساغان الجزائر).

الكتابة التي تحرِّر



آسيا جبار

حين نقرأ ما كُتِب عن الروائية الجزائرية آسيا جبار (اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إيملحاين - 1936) من دراسات ومقالات وشهادات، سندرك المكانة التي تحظى بها صاحبة «كم هو واسع السجن!»، ولا يمكن طبعاً أن نغفل عن سيرتها الإنسانية والإبداعية، والتي كانت سيرة نضال وكفاح لأجل قضايا المرأة، وقضايا الإنسان.
كان عمرها لا يتعدّى العشرين عاماً لمّا أصدرت روايتها الأولى «العطش»، فأثارت انتباه الوسط الأدبي في فرنسا، ولقّبها نقّاد بـ (فرانسواز ساغان الجزائر).

آسيا جبار تنحدر من عائلة تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة التي ميّزَت الطبقة الوسطى في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي. وكان لهذا المناخ الأسري الدور الأساسي في منحها تكويناً جيداً، إذ كان والدها الذي عمل مدرّساً حريصاً على مستقبل ابنته، فبعد أن تحصّلت على البكالوريا زاولت دراستها الجامعية في باريس، وتخصّصت في التاريخ المعاصر، كما أنّها استقرّت لبعض الوقت في المغرب لتدرّس في بعض جامعات الرباط، وعادت للتريس في

الجزائـر بعد الاسـتقلال.

يـرى البعـض أنّ الروائية نفسـها لم تعـش الثـورة التحريريـة مـن الداخل، بدليـل أنّهـا منـذ 1955 إلى غايـة 1962 وهـي خـارج أرض الوطـن، وقـد كانت عرضة للانتقـادات، إذ اتّهمهـا (مصطفى الأشـرف) بالكاتبـة البرجوازيـة البعيدة عن همـوم الجزائريين، وعـن فهم حقيقة الواقـع الجزائـري. ومهمـا كان موقـف الأشـرف وغيره من روايات آسـيا جبار، فـإنّ الذي يقـرأ رواياتها سـيجدها واعية بهـذا الواقع، بل وحريصـة على أن تكتب عنـه، وعـن آلام المـرأة ومعاناتها.

المرأة، التاريخ والعنف

كانـت آسـيا جبـار تـرى أنّ الروائي في حاجـة إلـى مسـافة زمنيـة للكتابة عن الحـدث التاريخي، ولذا لـم تكتب عن الثـورة إلاّ في روايتيها الثانيـة والثالثة. لكـن يبقى الموضوع الأساسـي لرواياتها هو «المـرأة» وعلاقتهـا بذاتهـا وبالعالم وبالتاريـخ وبقضايـا الثـورة والتحـرّر والبحـث عـن الـذات، ومقاومـة نظـرة المجتمـع المحافـظ، الـذي ظـلّ متمركزاً حـول الذَّكَر.

فـي دراسـة قيّمـة للروائية (مايسـة بـاي) بعنـوان «آسـيا جبـار، رحالـة بيـن الجدران» فـي 2005، قَدَّمت مايسـة قـراءة في روايتَي «القبرات السـاذجات»، و«أطفـال العالـم الجديـد» علـى ضـوء التحليـل الـذي قدمـه (فرانز فانـون) عن دور المـرأة الجزائرية فـي العمل الثوري فـي كتابـه (العـام الخامس مـن الثورة

إن الروائي في حاجة إلى مسافة زمنية للكتابة عن الحدث التاريخي

التحريريـة). اتَّخـذت الكاتبـة زاويـة سـيكولوجية لتحليـل صـورة المرأة في سـياق العمل الثوري الـذي وصفه فانون بأنّـه عمل نكـوري بامتيـاز، وأنّ المرأة الجزائريـة لم يكـن لها دور مباشـر، بل كانـت في أغلـب الأحيـان طرفاً مسـاعداً وثانوياً، عملها هو «مسـاعدة» المجاهدين والعنايـة بهم. فشـخصيات آسـيا جبار فـي الروايتيـن كانت تخـوض معركتين: معركـة خفيّـة ضـدّ التقاليـد المحافِظة، ومعركـة البحـث عـن دور مركـزي لهـا فـي الثـورة التحريريـة؛ فـي روايتهـا (أطفـال العالم الجديد) تخيَّلت شـخصيات نسـوية، وضعـت أسـماءها عناويـن لفصـول الروايـة: (شـريفة، سـليمة، ليلى، حسـيبة، تومـا). وكل فصل يروي



العمل الفني: بايا محيالدين - الجزائر

الحقيقة أنّ الكتابة عن أدب آسيا جبار هو مشروع ثقافي ضخم، يبرز المدى الذي بلغته الكاتبة من الاعتراف العالمي بأدبها

حكاية امرأة من أولئك النساء.

فشخصية (شريفة) مثلاً، هي ماكثة بالبيت، تكتشف أنّ زوجها التحق بالعمل الثوري، وهو محطّ بحث، فتقرّر أخذ مصيرها بيدها، وتخرج إلى العالم وحدها بحثاً عن هنا الزوج الذي يتهدّده الخطر. وشخصية (ليلى) القابعة هي الأخرى في وحدة مغلقة داخل شقّة، والتي تكتشف أن زوجها (علي) الذي غاب عنها وأهملها، قد التحق بصفوف المجاهدين. أما (حسيبة) فتلتحق بالجبل، وكانت تردّد باستمرار أنّها ترغب بأن تهدي دماءها للثورة، وهي أصلاً كانت لا تعرف كيف تجيب عن سؤال: «ماذا تعني عنها الثورة؟». وقد حرصت الرواية أن تصوّرها كنات صامتة، في الوقت الذي كان الرجال هم من كان يتكلّم. (سليمة) تُسجَن لأسباب مجهولة وفي ظروف لا تنكرها الرواية، ما نعرف عنها أنها فقدت والدها وهي بعد طفلة صغيرة، واضطرّت أن تواجه عالم الرجال لأجل تلبية حاجيات عائلتها. أما (توما) فهي امرأة عاهرة، متمرّدة على العادات والتقاليد، تُقتَل على يد أخيها.



المرأة في روايات جبار هي في رحلة البحث عن ذاتها، فشخصية (نفيسة) في «القبرات السانجات» تقرّر اللحاق بالرجل الذي تحبّ، لتختار طريقها الذي يجعلها أقرب إلى (كريم).

أمّا في روايتها «الحب، الفانتازيا» تكتب آسيا جبار عن مجازر الاستعمار الفرنسي، عن نضال الشعب الجزائري، وعن سيرتها الذاتية وعن المحيط المغلق للعائلة الجزائرية.

في رواية «بعيداً عن المدينة» كان مشروع جبار أن تكتب ثلاثية، شرعت فيها بداية 1989، في الوقت الذي كانت فيه الجزائر تشهد تحوُّلات عميقة في واقعها السياسي وواقعها الاجتماعي، مع صعود التيار الإسلامي الذي نادى بالعنف كخيار لإقامة مشروع دولته الدينية. في هذه الرواية حاولت أن تحفر في التاريخ الإسلامي الأوّل، والهدف هو كتابة التاريخ الإسلامي من منظور المرأة، وانطلقت من حادثة وفاة الرسول (ص) إلى حين وفاة الخليفة الإسلامي الرابع (علي بن أبي طالب) مروراً بالخلفاء الراشدين (أبي بكر، وعمر، وعثمان). مركّزة على نظرة المرأة إلى الصراع التاريخي الذي نشب غداة وفاة الرسول (ص)، وصوّرت الرواية النسوة اللائي كنّ حول الرسول (ص). تكمن إضافة جبار في تسليط ضوء جديد ومختلف للحدث التاريخي، لأجل معرفة أصول العنف الديني داخل المجتمعات الإسلامية؛ فالتاريخ مكتوب من زاوية نظر نكورية، ولذا أرادت أن تقرأ هذا الطريق من عيون المرأة، معتمدة على وثائق ونصوص تاريخية مهمة .

كتبت الباحثة (شهرة برغول) عن هذه الرواية تقول: «لقد كانت الصورة المقدّمة عن هذا الصنف من النساء مبهمة في كتب المؤرّخين، لكن الكاتبة -رغم ذلك- ترفض إدراجهن في دائرة النسيان، فتحاول أن تعيد رسم ملامحهن وتسليط الضوء على الجانب المُغَيَّب من ذكراهن لأنّ قَدَرهن قد تقاطع في مراحل كثيرة مع الشخصيّة المحوريّة في الإسلام ألا وهي شخصيّة الرسول عليه الصلاة والسلام.».

الحقيقة أنّ الكتابة عن أدب آسيا جبار هو مشروع ثقافي ضخم، يبرز المدى الذي بلغته الكاتبة من الاعتراف العالمي بأدبها، وهي العضو الخالد في الأكاديمية الفرنسية، وهي أيضاً الكاتبة التي يرد اسمها منذ سنوات في قائمة المرشّحين لجائزة نوبل للآداب.



العمل الفني: عفيفة لعيبي - العراق

صنابير مُتْلَفة ورصاصة من فضة

د. الدكتور عبد الرحيم العطري

في البدء كانت الحكاية:

«قامت إحدى المؤسَّسات الداعمة بتمويل مشروع لربط إحدى قرى المغرب العميق بقنوات الماء الصالح للشرب، بعد أن اكتشف واضعو المشروع، في دراساتهم القبلية أن النساء في القرية ذاتها، يضطررن لقضاء زهاء ست ساعات مشياً على الأقدام، لجلب المياه من إحدى العيون البعيدة، لكن الذي وقع بعد أن وصل الماء إلى القرية، هو أن الصنابير التي صارت تملأ كل جنباتها، باتت تتعرض بشكل يومي للإتلاف، حينئذ تشكَّلت لجنة من الخبراء للبحث في الموضوع، فكان أن توصَّلت اللجنة بعد طول مراقبة، إلى أن النساء هن اللواتي قمن بإتلاف هذه الصنابير، لأنهن حُرِمْنَ من طقس يومي كنّ يمارسْنه بكلّ احتفاء، وهو طقس جلب المياه الذي يكون مصحوباً بالغناء وتبادل الأخبار والتجارب».

داء العطب قديم

تختزل حكاية البدء داء العطب القديم، فسؤال التنمية القروية- مغربياً- يحتمل أكثر من طريق وأكثر من مقاربة، لكنه، يجد ترجمته الواقعية دوماً في الحلول الاقتصادية التي ترمي إلى «تمدين القرية وترييف المدن»، بحيث يتمّ فهم التنمية القروية من طرف الفاعل السياسي وداعية التقنية على أنها استنبات لأعمدة الكهرباء وشقّ للطرق الثانوية وحفر للآبار، وفي أفضل الأحوال، استقدام لمشاريع من أعلى لم يشارك المعنيّون بها في بَلْوَرَتها، فمتى نستوعب درس الصنابير المُتْلَفة؟

تظلّ أغلب المؤشِّرات التنموية المخجلة بالنسبة للمغرب أكثر تسجيلاً بالبوادي وأكثر ارتباطاً بوضعية النساء القرويات، اتّصالاً بالأمية والصحة



والإفادة من العوائد التنموية والخدمات الاجتماعية، ضداً على إسهامها التنموي المهمّ في ترتيب معطيات النسق القروي، فالمرأة تظلّ الأكثر إنتاجية وفاعلية في تدبير العالم القروي، إلا أنها- بالرغم من ذلك- تعاني من استبعاد اجتماعي، يلوح في كثير من المناحي والمؤشّرات الكمّيّة والكيفيّة.

فبالرغم من برامج تعميم التمدرس فإن أرقام المندوبية السامية للتخطيط تشير إلى أن المرأة القروية تعرف تأخُّراً مثيراً مقارنة مع نظيرتها الحضرية. وهكذا، فإن 58.2 بالمئة من الفتيات والنساء القرويات البالغات 10 سنوات أو أكثر، لا يتوفّرن على أي مستوى تعليمي (مقابل 29.8 بالمئة في المدن)، و0.6 بالمئة من بينهن فقط يتوفّرن على مستوى تعليمي عال، (مقابل 8.7 بالمئة في المدن). علماً بأن التباطؤ في إحراز أيّ تقدُّم في مستوى تغيير الذهنيات وتوفير البنيات التحتية وتقريب المدرسة من المغرب العميق، يمكن أن يديم هذا الوضع ويعيد إنتاجه على نحو مربك للغاية.

من الناحية الصحية نجد المرأة القروية مرة أخرى الأكثر معاناة مقارنة مع نظيرتها الحضرية، فمعدل وفيات الأمهات في القرى يبلغ ضعف نظيره في المدن خلال السنة الفائتة (148 وفاة مقابل 73 في المدن لكل 100 ألف ولادة حية). وبسبب هشاشة الوضع الصحي ومحدودية جودة الحياة، فإن المندوبية السامية للتخطيط تشير إلى أن النساء القرويات يعشن في المتوسط 6.4سنة أقلّ من نظيراتهن الحضريات (73سنة مقابل 79.4) ويُفَسَّر هذا التفاوت جزئياً بالارتفاع النسبي لمعدَّل الوفيات لدى صغيرات السنّ، حيث إن 32 رضيعة من أصل 1000 في الوسط القروي يتوفَّين قبل بلوغهن سنة كاملة (يبلغ هذا المعدل بالوسط الحضري 22.7 في الألف، أما بالنسبة للفتيات اللواتي تتراوح أعمارهن بين سنة وأقل من 5 سنوات فإن هذا المعدَّل يبلغ 6.6 في الألف في الوسط القروي مقابل 5.1 في الألف في الوسط الحضري).

ويمتدّ الحَيْف الذي تعاني منه المرأة القروية إلى العمل وهشاشة الوضع المهني كعاملة مزارعة، وحرمانها من حقّها في الإرث، والانتفاع من أراضي الجموع، فضلاً عن فصول أخرى من العنف الرمزي والمادّي. كل هذا يحدث في الوقت الذي تصل فيه نسبة إسهامها التنموي في الاقتصاد القروي إلى ما يفوق 60 بالمئة، علماً أن هناك من يرفع هذه النسبة إلى 90 بالمئة آخذاً بعين الاعتبار عمل المرأة غير المأجور في الحقل والمنزل والإنتاج الحيواني واليدوي (صناعات تقليدية).

بالرغم من كل هذه المؤشّرات التنموية المخجلة فإن المرأة القروية تظلّ الأكثر إنتاجية في النسق القروي المغربي، إنها تهتم بالبيت والحقل والسوق، فمهامها تتوزَّع في الغالب على الآتي:

المهام التربوية: تربية الأبناء وتوفير احتياجاتهم النفسية والاجتماعية.

المهام الزواجية: الاهتمام بحاجيات الزوج النفسية والاجتماعية واللذّوية.

المهام المنزلية: تدبير شؤون المنزل (نظافة، طبخ ...أول من يستيقظ وآخر من ينام).

المهام البيئية: جلب المياه، كنس الزرائب، جمع الحطب، الجني، التخزين، التجفيف.

المهام الفلاحية: الرعي، حلب الأبقار، الغرس، البذر، الحصاد، تنقية الحقول، جمع العلف.

المهام الإنتاجية: إنتاج مشتقات الحليب، إنتاج النسيج، والصناعات التقليدية.

المهام التسويقية: بيع المنتوجات في الأسواق والمدن (مشتقات حليب، مشغولات).

المهام العلاجية: إنتاج وصفات طبية، جمع الأعشاب الطبية.

المهام الثقافية: الحفاظ على الذاكرة الجمعية (صندوق حجج الملكية..)، الحكي، الأمثال الشعبية.

إن هذه المهام تجعل المرأة القروية الأكثر معاناة في المجتمع المغربي، ما يوجب التفكير في الانتقال من سجلّ الاستبعاد الاجتماعي إلى واقع الإسهام التنموي والإفادة العادلة من خيرات النسق. وهو ما لا يكون ممكناً إلا باعتماد تنمية محلّيّة قاعدية تصيخ السمع لما تريده النساء في البدء وفي الختام. وعليه فإن إخراج المرأة القروية من أعطاب التنمية يصير متيسِّراً عبر التمكين الاجتماعي أولاً، وليس التمكين السياسي، فبدلاً من الانهجاس أكثر بالتمكين السياسي والذي لا تفيد من خيراته الرمزية والمادية سوى النخب الدائرة في فلك المركز، يتوجَّب تغيير أجندة الأولويات وبوصلة الاشتغال، من أجل تمكين المرأة اجتماعياً واقتصادياً، وبعدها تأتي المناصفة بقوة الأشياء، ومن غير حاجة إلى كوطا (محاصصة) مثيرة للخلاف والاختلاف.

استراتيجية «الصاد»

لا بد من التأكيد على أن المرأة في المجتمع المغربي، تنفرض عليها رقابة اجتماعية عالية الدرجة والنوع، فكلّ حركاتها وسكناتها مراقبة من طرف الجميع، إذ عليها التصرُّف وفق ما ارتضاه العقل الجمعي، وما انغرس عميقاً فيه، وبذلك فالحق في الخطأ غير وارد، بخلاف الرجل الذي يُحتَفى بأخطائه وخطاياه، فإذا تأخَّرت في الدخول إلى البيت، توصم بـ «عزري الدوار»، أو تتّهم بأنها «خرجات الطريق»، حتى لو كان تأخُّرها هذا مبرَّراً بعمل شريف. المهم أن المرأة، الجسد المستباح، لا حَقّ لها في التصرُّف، إلا في حدود مرسومة من طرف عقل ذكوري، يرى فيها النقص واللانضج.

إنها تخضع في إطار مسار التنشئة الاجتماعي لتنميط سلوكي واجتماعي، يجعل من الزواج اهتمامها المركزي، حتى لا توصم بـ «البايرة»، ثم تأكيد الخصوبة والولادة حتى لا تُتَّهم بـ «العكر» أي العقم، بعدها تنتهي مهمّتها في الحياة، ويحدث «الختان الاجتماعي»، ولا يبقى لها إلا الحج، لتلقب بـ «الحاجة»، وهو اللقب الذي يمنعها من التفكير في الدنيوي، والانشغال فقط بالمُقَدَّس. وهو ما يجعل المرأة تدبِّر الواقعة باعتماد استراتيجية الصاد التي تحيل على الصمت والصبر، فلا هي قادرة على تغيير الواقع ولا هي قادرة على التفاوض معه.

تبرّر الصورة التي ترتسم عن المرأة في المخيال الاجتماعي، بل وتفسّر هذا الإقصاء والتهميش، فالمرأة متأرجحة - من حيث التمثُّل والتعاطي - بين البركة واللعنة، وهو ما يكاد يظهر بوضوح في البوادي المغربية، فهي أول من ينثر البذور، وهي من تُعِدّ «خبزة المحراث» التي تكسر عند بداية موسم الحرث، وتفرق على الصبيان في المسيد طلباً للبركة، واستجداء للخصوبة المجسَّدة في الأنثى، لكنها في الآن ذاته تُمنَع من دخول «الكاعة» الخاصة بالدراس أو المطمورة أو حتى بيت العولة والخزين، في مناطق معينة، باعتبارها مدنِّسة.

إن المرأة في التمثُّل والمخيال تتوزَّع بين الطاهر pure والنَّجِس im-pure بسبب عدم طهارتها أو غوايتها الممكنة، لهذا لم يكن غريباً أن تعمل الأمثال الشعبية على إعادة إنتاج هذا التمثُّل الإغوائي/الشيطاني، فهي التي «تجتمع فيها كل الصفات النميمة: من غدر، وتحايل، وكيد، وإغراء»، إذ يقول عنها المثل: «التالية فالنسا، تعريك من الكسا»، و«إيلا حلفو فيك الرجال بات ناعس، وإيلا حلفو فيك النسا بات فايق»، و«اللي يديرو الشيطان فعام، تديروا المرا فليلة».

إن الجسد الأنثوي هو مصدر الدنس الذي يحيق بالمرأة، إنه الجسد الذي يغوي الرجل، ويحيض، ويصير مرفوضاً ومحرَّماً بسبب انشغاله بالحمل والولادة والحيض والنفاس. فدم الحيض - كما تشير إلى ذلك ماري دوغلاس - يحيل على الموت والحياة في آن، كما أنه يثير الدنس والخوف، فهو يعبِّر - من جهة - عن الخصوبة/الولادة، ذلك أنه كلما استمرَّ دم الحيض لدى الأنثى كان ذلك دليلاً على الحياة التي تهبها، ودليلاً أقوى على «صلاحيّتها» الاجتماعية. ومن جهة أخرى هذا الدنس الذي يحيط بجسد المرأة، بسبب دم الحيض والنفاس، تنشأ عنه تدبيرات أخرى، ارتباطاً بالممارسات التديُّنية، فالدنس يوجب المنع المؤقَّت عن استعمال الفضاءات الدينية وحتى الاجتماعية في بعض الأحيان، ويُسقط - من ثَمَّ - الواجبات الدينية إلى أن يحدث الطهر.

لا بد أن نشير في الختام إلى واقعة مجالية كان معمولاً بها في المدن العتيقة، وهي أن الصابة l'impasse أي الزقاق (الذي لا مخرج له)، تقطن فيه المرأة المُطَلَّقة أو الأرملة، حتى تصير محميّة ومراقَبة أكثر، كما أن «بغلة القبور» في التمثُّل الشعبي ما هي إلا امرأة أخطأت خلال عدّتها الشرعية، فمُسِخَت، وكلها آليات رمزية لترسيخ ثقافة الحجب والمنع، والإعلاء - من ثَمَّ - من منطق الرقابة الاجتماعية المفروضة على المرأة، فهي تختزل كل معاني العِرْض والشرف.

في الختام كانت الحكاية

خلال معركة بوكافر في الجنوب المغربي، والتي أبانت فيها قبائل أيت عطا عن مقاومة ووطنية عَزَّ نظيرها، تعذَّر على قوات الاستعمار أن تفك لغز رصاصة من فضة، كانت سبباً في موت الضابط الفرنسي «بورنازيل»، فخراطيش الرصاص من نحاس، فكيف للمقاومة المغربية أن تصنع رصاصاً من لُجَين بدل النحاس، أنّى لها ذلك؟ بعد طول استقصاء، تَمَّ التوصل إلى كون النساء المغربيات هن اللواتي تخلَّين عن الحلي والمصوغات الفضية، التي تَمَّ صهرها لصناعة الخراطيش.

إنها امرأة تنوب من أجل أن نحيا. إنها تدمن استراتيجية الصاد، وتكدّ على مدار الساعة، وتختزل حكايتها ما بين سِجِلّي الصنابير المُتْلَفة، والرصاصة الفضية.

شماتة سَلّة المهملات

إنعام كجه جي

حين دخلنا عصر الكتابة الإلكترونية، لم نكن ندرك، في البداية، كم ستساهم هذه الشاشة العجيبة في ستر لحظات قلقنا وتردُّدنا وخشيتنا من أن تكون العبارة المكتوبة حمّالة أوجهٍ ومعان، أن تشي بما في دواخلنا من تيارات بحرية أو عواصف رمل، من بوح تجاوز الحدّ أو استرسالٍ وصل إلى مشارف الفضيحة. وعندما أعود اليوم إلى مسوّدات نصوصي القديمة، تأخذني الشفقة على الورق الذي تحمّل ما هو فوق طاقته من تقلبات.

نكتب بالخطّ الرقيق ونشطب بالقلم الثخين حتّى لا تعود العين قادرةً على فكّ الحرف المتمرّد والجريء. وإذا بقيت ذرّةٌ من شكّ، فلا أقلّ من تمزيق الورقة إلى نتفٍ صغيرة والبدء من جديد، بروحية أكثر رصانةٍ ومداورة. إنها المداورة، لعبتنا المفضّلة التي برعنا فيها حتى صارت طبعاً، أو وحمة ولادية. هكذا جئنا إلى الدنيا، مرصودات ومحكومات بأخلاقٍ وقيمٍ لا تمسك بالشرف إلا من أذياله. وعندما كتبتُ، قبل سنوات طوال، قصّة قصيرة بعنوان «الخوّافات»، عن سبع شقيقات لكلّ منها سببها الخاص للخوف، فإنني لم أكن أخترع جديداً. ومع هذا، فقد تستّرتُ بالخوف العام الذي يسيطر على مجتمعي، برجاله ونسائه، لكي أبرّر تلك القشعريرة الباردة المدسوسة في جلد نساء القصة. كان لا بدّ من أن أطرق بوّابة التوجُّس السياسي أو الحزبي الشامل، لكي أصل من خلالها إلى الخوف التقليدي المؤنّث والحميم.

لا شكّ أن الكتابة الإلكترونية سهّلت المهمّة على الجنسين. لكن المحو السهل والتغيير لأسباب إبداعية تتعلّق بالذائقة والتجويد ترافقا مع طوق نجاةٍ أُلقي إلينا ونحن في لجّة التخبُّط بين ما يجوز وما لا يجوز. يكفي التراجع عن الكلمات، حرفاً حرفاً، أو النقر على علامة الإلغاء، لكي تنهب النفوس الأمّارة بالسوء إلى الجحيم. ولن تشمت بنا سوى سَلّة المهملات التي ستبقى خفيفةً ونظيفةً من مزق الأوراق المشبوهة.

زمن الأوراق ولّى. والوطن صار بعيداً. والأب ذهب إلى دنيا أخرى. والولد لا يقرب الكتب. والزوج آمن بالثقة، وما عاد يدقِّق ما بين السطور. غاب الرقيب الخارجي، ومات الرقيب الداخلي، وتمزّقت غشاوات الخفر، واحدة تلو الأخرى، مثل الأوشحة السبعة للراقصة في أساطير القدماء. كل وشاح تطرحه عنها يفتح نافذة إضافية على حقول الحرية.

هل كان يجب أن أكدّس نصف قرن من سنوات العمر لكي تتفتّح النوافذ كلّها؟

تلك صعوبات مضتْ لتشغلني أُخرى جديدة، تتعلّق بالبحث في ماهية الكتابة وفي تطويع اللغة وفي تنويع طرائق التعبير. إنها مشاغل لذيذة والغوص فيها يشذّب أدوات الكاتب فيشعر أنه يرتقي في انتمائه إلى فنّه وفي الاقتراب من قارىء مختلف. نشتغل على نصوصنا فنحترم قارئنا المفترض بدرجة أكبر. هل هناك ما هو أكثر إدهاشاً من أن تسعى إلى تطويع لغتك فإذا بك تدفعها إلى مزيد من الجموح؟ لم تعد المخاتلة هي ما يستنفد الجهد بل الحفر في التجربة واستخراج جوهرها. ننام ونصحو أمام الشاشة المضيئة لنكتشف أن الكلمات، حين تتحرّر من قيودها الداخلية، غير المرئية، فإنها تنهب بالأفكار، بل بالكتابة كلّها، إلى مغامرات جديدة وغير محسوبة.

حتى القاموس، ذلك العجوز المتهالك مفكّك المفاصل، عاد صديقاً وحليفاً يمنحك كلّ ما في جوفه من مرادفات. لم تعد هناك مفردات ممنوعة أو نابية خارجة على الأدب. إن الأدب يضع بيضه كلّه في سلّة صدقك.


العمل الفني: ليلى العطار - العراق

وبهذا، فإن أكثر الكلمات بذاءة، تقع على الأذن وقع الصلاة إذا جاءت في موضعها من توصيف الحال، أي إذا لم تكن زائفة. هي موجودة في قاموس لغتنا فهي، إذاً، شرعية ومباحة. هذا ما أقوله لنفسي حين يحاصرني المأزق وأنا أكتبُ حواراً على لسان شخصية روائية متهتّكة. إنّ صاحبها سافلٌ وله لغته الخاصّة المنسجمة مع سفالته، وليس من المعقول أن أجعله ينطق مثل وُعّاظ المنابر.

حين قرأتُ، وأنا مراهقة، كتاب «الجنس الثاني» لسيمون دو بوفوار، ثم «منكرات فتاة عاقلة» مترجَماً إلى العربية، خفتُ مما أقرأ، وأحسست بجمرة الكتاب تلسع يديّ. كأنني أطالع منشوراً سرّيّاً أو نصّاً يتجرّأ على المقدّسات. لكنني لم ألق به، بالكتاب، بل واصلت المطالعة وكأن روحي قد تعلّقت بها. وأنا اليوم لا أنكر كلّ التفاصيل، لكنني ما زلتُ أستشعر حرارة فكر أدار ظهره للمداهنة وكتب الأحاسيس كما هي. إنها ليست الجرأة بل الفنّ حين ينتمي لإنسانيته، لا غير. وفي ما بعد، حين وصلتنا إلى بغداد كتب ليلى بعلبكي، وغادة السمان، وكوليت خوري وجدت نفسي أقارن بين ما يكتبنَ، وما كنت قد قرأته لتلك الفرنسية. لقد كانت لا تتحرّج من الذهاب إلى الموضوع مباشرة وتسمية الأشياء بأسمائها، بينما ندور حول مأدبة الكلام حتى الإعياء، مثل الدراويش.

ها أنا أطالع، على الشاشة، مقابلة منشورة في جريدة عربية مع يمنى العيد، الناقدة الكبيرة التي كتبت ذات يوم: «إن خلايا جسدي مُكَوّنة من كلمات هي صمتي». وعندما تُسأل العيد عن تلك العبارة تجيب: «الكلمات الصامتة هي جسد الإناث... حتى أولئك اللواتي يتغنَّيْنَ بالحب والهوى». وصاحبة المقابلة هي واحدة من اللواتي اتّخذْنَ اسماً مستعاراً حين دخلت دنيا الكتابة، طغت شهرته على اسمها الحقيقي الذي لم نكن نعرفه.

كان ذلك قبل عقودٍ طوال، حين كانت نهضة المرأة في طور التململ، فكم من شاعرة وكاتبة في هذا الخليج المحتدم، ما زالت تتبرقع بالمستعار؟ لن أنسى صديقتي الكاتبة والناشطة البحرينية التي وقفت في ندوة حول كتابة المرأة، في «منتدى أصيلة»، لتقول إن جوارير مكتبها ملأى بالنصوص الأدبية التي لا تستطيع نشرها، مراعاة لأب وشقيق وزوج، وحتى لولد. لقد تقدّمت صديقتي لانتخابات البرلمان وعبّرت عن أفكار سياسية في منتهى الجرأة، لكنها عاجزة عن البوح بالمشاعر التي تخصّ كيانها وتتركها في عتمة الجارور.

اليوم، بعد أن أوصلتنا السياسة إلى ما أوصلتنا، يبدو لي أن عدداً من الكاتبات قررْنَ الثأر من سنوات الحجر، بإطلاق العنان للمسكوت عنه في حياتنا العربية. وقد جاءت ردّة الفعل صاخبة. وإلى جانب بعض الروايات النسائية السعودية المنفعلة، قرأتُ نصوصاً من نوع غير معهود، للبنانيتين علوية صبح، ونجوى بركات، والعراقية عالية ممدوح، والسوريتين أسيمة درويش، وسلوى النعيمي، والفلسطينية حزامة حبايب. ولا شكّ أن هناك أسماء أخرى لم يتسَنَّ لي الحصول على كتبها. وليس من الإنصاف وصف تلك الروايات بالجرأة، فحسب، ذلك أنها أبعد منها وأكثر اقتراباً من المنطقة الخطرة في العلاقات الحميمة، منطقة الوعي والتصريح والمساءلة والمطالبة بالحقّ المغيَّب.

أكثر ما يستدعي التقدير في تلك الروايات أنها جاءت قوّية في لغتها وأساليبها الكتابية وبلاغتها النابعة من صدقها، لا من جناس وتوريةٍ وطباق. لم يعد الضعف أو الركاكة أو كثرة الأخطاء أو قصور النظرة، حججاً بأيدي نقّاد استخفّوا طويلاً بأدب المرأة حتى باتت التسمية عاراً تتنصّل منه الكاتبات. نحن أمام أدبٍ وحسب، قائمٍ بذاته، لا ينتظر التوصيف، يصدر عنْ تجربةٍ مغايرة وعن ذائقةٍ وحساسية مختلفتين.

اللافت اليوم، بعد سطوع هذا النوع من التجارب الأدبية، أن هناك بين الروائيين والشعراء من يحاول ركوب الموجة، فيعود إلى تفاصيل حياته ونشأته، ويتوقّف عند معاناة الأم أو الأخت بكثير من الرأفة الإنسانية والتفهُّم الوجودي. ها نحن نقرأ روايات «رجالية» تفصح عن الهشاشة النفسية والتردّد والخجل والخوف، وتكشف عما يقال إنه الجانب الأنثوي الموجود في كل كائن. ما أمتع هذه اللعبة!.

لطالما تمّ تلقين النساء بأنهنّ لن يفلحنَ في تحقيق ما يصبون إليه، هذا ما قالته زها حديد، الحائزة على جائزة سيدة أعمال فيف كليكو The Veuve Clicquot businesswoman في عام 2013، إلى لويزا بيكوك متحدّثةً عن التحدِّيات التي واجهتها كونها مهندسة معمارية عراقية.

ت: لمى عمّار

زها حديد:
«يقال دوماً للنساء إنهن لن ينجحن» *

رفض كأس الشمبانيا، كان هذا أوّل ما قامت به زها حديد، بعد فوزها بالجائزة، فقد أخبرتني بأنها لا تشرب، وأن المشروبات لن تجلب لها إلا النعاس، وهي تريد البقاء مستيقظة على الأقل للساعات القادمة، فهذه هي ليلتها.

لقد تُوّجت هذه المهندسة المعمارية - وهي المرأة الحادية والأربعين التي تنال هذا اللقب - للتوّ بجائزة سيدة أعمال العام بفضل مركز الألعاب المائية الأولمبية في لندن 2012، بعد منافسة قوية مع ثيا غرين مؤسِّسة شركة نيلز إنك، ودورثي تومبسون، والرئيس التنفيذي لشركة دراكس باور. في هذه القاعة يصطف طوابير من الصحافيين ليتحدَّثوا معها، ونساء كثرٌ تجمعْن ليلتقِّين مثلهنّ الأعلى في عالم الأعمال، وقيل لي إن أمامي عشر دقائق فقط.

دخلنا مباشرة في لبّ الموضوع الأقرب إلى قلب زها، إذ لا تتردّد المهندسة المعمارية الحائزة على الجوائز، في الاعتراف بأنها وصلت إلى ما هي عليه اليوم بفضل العمل الجاد والعزيمة الصادقة: «قد يصعب تصديق هذا، لكن، لا يزال من الشاق على المرأة كسر حاجز الأعمال. لكنني تمكّنت من ذلك بالمثابرة والعمل الدؤوب إلا أنها معركة طويلة».

قبل بضعة شهور، انتقدت السيدة زها السلوك المعادي نحو النساء بين المهندسين المعماريين في المملكة المتحدة، قائلةً إن المجتمع غير مجهّز لدعم المرأة من أجل العودة إلى العمل بعد إنجاب الأطفال. وأعربت أنها واجهت في لندن أكثر السلوكيات عداءً للمرأة من أي مكان آخر في أوروبا.

كما أوضحت المهندسة المعمارية التي طوّرت مركز الألعاب المائية الأولمبية، بأنها لم تتعمَّد أن تتَّخذ موقفاً عندما تحدَّثت عن الصعوبات التي تعترض المرأة في أماكن العمل، مضيفةً أن هذه الأمور لاقت تغيرات جمة على مدى العشرين سنة الماضية. إلا أنها أخبرتني بأنه لا يزال أمامنا المزيد من العمل لتحقيق فرص متكافئة.

«أظن أنه لا بدّ من المزيد من التغيُّرات. نساء كثيرات يتركْنَ سوق العمل بسبب إنجاب الأطفال، وهنّ بحاجة للدعم ليخضنَ غمار العمل مُجَدَّداً، يحتجْنَ إلى مساندة أكبر على الصعيد العائلي، بحيث يتمكّنَّ من استئناف أعمالهن».

تقترح السيدة زها، فضلاً عن دعم الدولة في مصاريف الأطفال، أن تحيط النساء أنفسهنّ ببيئة داعمة تدفعهنّ نحو النجاح، والوقوف في وجه «العقبات» التي «لن تفلح المرأة في اجتيازها» في حياتها.

«لطالما تثبط عزيمة المرأة هذه العبارات: لن تنجحي في تحقيق ذلك... إنه صعب جداً، لن تتمكّني من فعله... لا تدخلي هذه المنافسة... لن تتمكّني من الفوز بها»، في حين إن المرأة تحتاج إلى الثقة بنفسها وبالأشخاص المحيطين بها لتتمكّن


مركز الألعاب المائية الأولمبية في لندن

من النجاح والتقدُّم.

وتضيف- بشكل مقنع- المهندسة المعمارية الأولى في العالم، التي صمّمت بناء المتحف الوطني للفنون في القرن الحادي والعشرين (ماكسي) في روما، ودار أوبرا جوانكتشو في الصين، بأنها نالت حصتها الوافية من التحديّات في مشوار عملها، وليس فقط لكونها امرأة بل لأنها أجنبيةً أيضاً:

«لا يتحدَّث الناس إليك بأسلوب لبق.. الأمر منوط بالطريقة التي يتحدَّثون فيها معك، فهم يرفضونك، وأعتقد أن السبب يعود لتركيبتي كوني امرأة أجنبية. بكل صدق، لا تزال هذه مشكلة تواجهني، لأنني من العراق. ولعل أسوأ مَرّة لمست فيها ذلك، كانت عندما كنت أعمل على إنجاز دار الأوبرا في كارديف عام 1994. في ذلك الوقت، كان الوضع مربكاً، فعدم تفضيل شخص لك، ليس أمراً يطلعك الآخرون عليه.».

تقول السيدة زها إنه قد تغيّر الكثير منذ ذلك الوقت، وتعترف بأنها لم تعد تواجه تحدّيات ملحوظة في السنوات الأخيرة: «لقد تغيّرت لندن كثيراً خلال العشرين سنة الماضية، فقبل ثلاثين عاماً كنت دخيلة.».

كما أنها تقول إن المرأة تقود التغيير في وجهات النظر، عندما تنجح أكثر في الأعمال، وتدخل أكثر في مجال العمارة. إلا أنها توّاقة لترى هذه التغيُّرات تحدث بشكل أسرع: «النساء بحاجة لدعم الدولة، ثم إن


زها حديد

حياة الناس لم تعد مقصورة على مجتمعهم، وما أكثر من يغتربون إلى بلدان أخرى... من شأن هذا الدعم أن يساعد كثيراً».

السيدة زها التي تواظب على زيارة محاضرات الطلبة، والحديث حول عمل المهندس المعماري، تقول إن النصيحة الأفضل لأي شخص يودّ أن يلتحق باختصاص مماثل، أن يعلم بأنه يدخل إلى «عمل شاقّ بالفعل، وليس رائعاً، إلا أنه- كأي مجال أخر في الحياة- إذا ما أتقنته سيكون جيداً».

تحملها الأفكار مجدَّداً إلى دورة الألعاب الأولمبية في لندن الصيف الفائت، وتتذكّر ما تسمّيه (التجربة الجيدة) في تصميم المركز المائي، قائلةً: «لم أذهب إلى كل الاجتماعات، لكن الأمور سارت على ما يرام. في بعض المشاريع هناك نقطة اللاعودة، ومن دون شك كان ذلك صعباً، ولم يكن من المتاح إجراء الكثير من التعديلات، إلا أنني حصدت خبرة كبيرة».

وعند الحديث عمّا تركته الألعاب الأولمبية – وأثرها الباقي في المملكة المتحدة- قالت السيدة زها: «أعتقد أن الأولمبياد كان أمراً مهمّاً للغاية، إلا أنني أجد أنه من العار عدم وجود مكان يتردّد الناس إليه، لندن كانت خاوية، وكان حجز التذاكر أمراً صعباً، كان من المفترض أن تفتح الحديقة الأولمبية أبوابها لساعات أطول، فالناس بحاجة إلى أماكن يذهبون إليها».

إذاً، ما هي الخطوة التالية للمهندسة الحائزة على الجائزة؟ فقد رفع إستاد لندن المائي مجدداً الحاجز أمام طموحها، تقرّ السيدة زها: «لقد تعلّمنا الكثير منه» إلا أنها لا تصدّق أبداً أنها «أفلحت في تحقيقه».

«لن أتيح لنفسي أبداً متعة التفكير بأنني قد نجحت في تحقيق أمر ما. فأنا اليوم لا أشبه ما كنتُ عليه قبل عشرين عاماً، لكنني دائماً أرفع سقف طموحاتي إلى أعلى».

وهكذا انتهت دقائقي العشر، وأُشير لي بالابتعاد، وقَدَّم لي منظّمو الحفل كأس شمبانيا سأتلذّذ بشرب جرعة كبيرة منه، على عكس من السيدة زها..

* عن التلغراف

حوار: سليم البيك

هل يحتكر الرجل فن الكاريكاتير؟ حول هذا السؤال، ومواضيع راهنية، أجرينا هذا الحوار مع الفنانة التشكيلية ورسّامة الكاريكاتور السورية سحر برهان المعروفة بتميُّز أعمالها الكاريكاتورية، من الناحية التقنية كما من ناحية الموضوع وأسلوب طرحه فضلاً عن جرأة المواضيع. إضافة لعملها في مجال الكاريكاتور حيث تنشر رسوماتها في أكثر من صحيفة عربية، تعمل سحر ضمن شركة أسَّسَتها في السويد تُعنى بالفن والثقافة، كما تتابع دراسة الفن بجامعة لينشوربينغ.

سحر برهان:

طموحي امرأة تترأَّس سورية

لإجراء حوار مع فنّانة عربية ترسم الكاريكاتور، لن يكون لدينا إلا خيارات محدودة. قد يكون لدينا أسماء نسائية قليلة جداً من بين رسّامي الكاريكاتور العرب، ما سبب ذلك في رأيك؟

- الأنظمة القمعية هي السبب طبعاً. والقمع لا يقتصر على الأنظمة السياسية الحاكمة فقط. بل يتعدّاه إلى القمع الاجتماعي والديني. مجتمعاتنا العربية بحاجة إلى إدراك أهمّيّة دور المرأة في تطوُّر المجتمعات كفاعل أساسي، مثلها مثل الرجل على قدم المساواة، ليس فقط كأمّ وأخت وزوجة.

مع العلم أنني لا أتَّفق معك تماماً بأن هناك أسماء نسوية قليلة جداً في مجال الكاريكاتور. يوجد على الساحة الفاعلة في عالم الكاريكاتور أسماء جديرة بالذكر والاهتمام. لقد بدأت تظهر أسماء جديدة أيضاً خاصة في زمن الثورات العربية وزمن التخلّص من الديكتاتوريات الحاكمة.



سحر برهان

قبل إجراء الحوار سألتِ معلّقة: لِمَ لا يكون الملفّ عن الرجل؟ هل في ذلك تلميح إلى ذكورية ما، في الكاريكاتور العربي ربّما؟

- لم يكن هذا القصد من سؤالي بل القصد هو أنه من الممكن أن يكون الملف عن المرأة ونسأل في ذلك رجالاً. والعكس صحيح. أنا ضدّ الفصل بين الجنسين «حرملك وزلملك» فعالم الفن والثقافة لا يكتمل إلا بتفاعل النتاج الفني والثقافي عند كلا الجنسين. يجب علينا وضع قوانين تنظم حقّ الجنسين في الحضور بتعادل فيما نقوم به من نشاطات ثقافية وفنية.

تتناول رسوماتك في مجملها مواضيع سياسية، وهو انعكاس طبيعي لحال البلاد العربية حالياً، لكن ألا تستهويك كذلك مواضيع اجتماعية؟ هل استأثرت السياسة برسوماتك؟

- أنا أعتقد أن السياسة موجودة دائماً حتى في المواضيع الاجتماعية. نحن بحاجة ماسّة إلى السياسة في حياتنا حالياً، خاصة في زمن التحرُّر من الخوف من القائد «الفذّ». كنا نرى صور القائد في كل مكان: على أبواب أفران الخبز، وعلى مداخل الجامعات، وفوق لافتات المراكز


- الدبابة الأم (تخبر أولادها): أبوكم مات!



الثقافية النسائية، وحتى على أغلفة دفاتر المدرسة النهارية والليلية. فأي موضوع اجتماعي كان يستهويني كنت أرى صورة القائد الأبدي عليه.

■ هل تغبطين رسّامي الكاريكاتور في العالم على «الترف» في المواضيع المتاحة لهم؟

- لا، على العكس تماماً. هم من يغبطوني. لقد حدث فعلاً أن التقيت مرة برسّام كاريكاتور سويدي قال لي إنه يحسدنا على وفرة المواضيع المتاحة لنا. أحد أهداف الكاريكاتور هي الوصول بالإنسان إلى مرحلة الراحة والترف. فهل يوجد مجتمع -حالياً- قد وصل إلى الترف حقاً؟ لا أعتقد. أنا أعيش في السويد، وأشاهد بأمّ عيني المشاكل التي يعاني منها السويديون. هم لا يُقصَفون بالبراميل المتفجِّرة، ولا يُهجَّرون من بلدهم طبعاً، ولكنهم ليسوا مترفين كما يعتقد الكثيرون. فمشكلة البطالة مثلاً مشكلة عالمية تعاني منها كل المجتمعات بدرجات مختلفة. فمن أين يأتي الترف ورسّامو الكاريكاتور لا يجدون منبراً يعملون فيه لأن الجريدة ليس لديها ميزانية تدفع أجورهم؟!

■ لنسأل افتراضياً: تصحين غداً صباحاً: الدكتاتوريات سقطت، والحروب انتهت. ما الذي قد ترسمينه في حينه؟

- ذكّرتني بنكتة قديمة مازالت تضحكني حتى اليوم. أرجو أن يُتاح لي نشرها هنا: كان هناك شابّ سوري في سنّ الخدمة العسكرية. عندما ذهب للجيش وفي أول يوم تدريب أُجبِر الشباب على خلع ثيابهم العلوية لجعل التدريب أقسى. فاكتشف الضابط الذي كان يدرّبهم أن الشاب وَشَم على يده صورة أريئيل شارون! سأله الضابط وهو منهول: لماذا وشمت صورة شارون على يدك؟ أجاب الشاب: قلت في نفسي إنني سأذهب لخدمة العلم، وإذا أخذتمونا للحرب ضدّ إسرائيل ، قد يتمّ أسري في الحرب. عندها أُظهر لهم هذا الوشم، وأجعلهم يعتقدون أنني أحبّ إسرائيل، وأعمل هناك جاسوساً لصالح بلدي الحبيب سورية. فسأله الضابط: وإذا انتصرنا في الحرب ضدّ إسرائيل؟ أجابه الشاب: بقطع إيدي يا سيدي!

هل فهمت قصدي؟

■ دائماً في السياسة، وفي الشأنين السوري والمصري تحديداً. بصراحة، أيُّهما الصورة الأكثر كاريكاتورية، الرسمة أم الواقع؟ ألا تصعّب كاريكاتورية الواقع وفداحته على الرسامين إنجاز رسماتهم؟ كيف تتدبّرين أمرك؟

- نعم، يعتمد الكاريكاتور في صميمه على المبالغة. ولكن عندما يبالغ الدكتاتور والأنظمة الحاكمة في القمع يصبح على الرسام الذي من المفترض أن يكون حاذقاً، أن يبتكر أساليب جديدة كي يكون قادراً على بلوغ غايته ومن ثَمَّ غاية الناس.

في سورية رأى القاصي والداني خفّة ظِلّ الشعب السوري وقدرته العالية على الإبداع في وصف معاناته. فلافتات كفر نبل وصلت بشهرتها إلى كل العالم بما تحمله من حذاقة وخفة ظلّ وتعبيرات فطرية عن تطلعات الشعب السوري إلى الحرّية. لا يستطيع أيّ واقع مهما كان كاريكاتوريا أن يتفوّق على إبداع الإنسان لأفكار جديدة بُغية تغيير هذا الواقع. أما في مصر فَحَدِّث ولا حرج عن خفّة دمّ الشعب المصري.

■ بالمقارنة مع وسائل التعبير الأخرى، للكاريكاتور عداوة استثنائية ودائمة مع «قمع الحريات». هل ترين أياماً قادمة أفضل في مسألة الحرّيات، ولدى المرأة تحديداً؟

- أنا أطمح لأن ترتقي المرأة مناصب عليا ومراكز قرار في المستقبل. أطمح أن تكون رئيسة الجمهورية السورية القادمة امرأة. وعندها سيكون حقّ المرأة في أن تكون رسّامة كاريكاتور، أو طبيبة جرّاحة، أو سائقة باص تحصيل حاصل.



الموناليزا الداخلية

د. حسين محمود

المرأة سِرّ. وحينما يُراد أن يقال «فَتِّش عن السرّ» نتذكّر المثل الفرنسي الشهير «فَتِّش عن المرأة». ففيها وعندها السّرّ، وربما سرّ الأسرار. الأدب نفسه، يبدو كأنه مسيرة أدباء يحاولون كشف هذا السّرّ. قضى الأدب الأوروبي نحو خمسة قرون من تاريخه يدور حول المرأة، منذ المُلهِمات الشهيرة في أعمال دانتي، وبتراركا، وبوكاتشو، وحتّى روائع شكسبير مثل روميو وجوليت، مروراً بتلك اللوحة الشهيرة التي لها اسمان لكلّ منهما دلالته: الجوكوندا أو الموناليزا، لأشهر رسّامي عصر النهضة ليوناردو دافنشي، التي أصبحت أسطورةً في غموض ابتسامتها، وجعلتني أشتاق إلى رؤيتها. وأتذكّر أنه «لا يعرف الشوق إلا من يكابده» وقد عانيت المكابدة وأنا ألهث صاعداً درجات سلّم متحف اللوفر الكثيرة الملتفّة المراوغة التي تؤدّي إلى مقرّ الموناليزا. كنت مشتاقاً أن أراها، وكأنني على موعد مع موناليزا، أو الآنسة ليزا بشحمها ولحمها، وليس مُجَرَّد لوحة لا تختلف كثيراً عن الصور الكثيرة التي تملأ العالم عنها.

البقالة المفضّلة عندي لسنوات طويلة هي «الموناليزا»، وحلّاق زوجتي صالونه يحمل لافتة مكتوباً عليها «موناليزا». حتّى من لم يعرفها ولا يعرف عنها شيئاً مفتونٌ بها. هي فتنة المرأة، وفتنتها في غموضها، فهل أدرك الفنان الذي أبدع موناليزا أو الجوكوندا سرّ هذه الفتنة، أم أحسّ بها، أم نسخها كما هي من دون أن يفكّر فيما ترسم أنامله؟.

لماذا المرأة؟، وكيف تستأثر بكل هذه الأسرار؟، ولماذا تقبل امرأة الارتباط برجل يكبرها، أحيانا في عمر والدها وأحياناً في عمر جدّها، ولا يقبل الرجل امرأة في عمر جدّته. قصة قصيرة لأمبيرتو إيكو، تحكي عن شاب يعشق عجوزاً مسنّةً، واعتبرها النقّاد فُكاهية، هي قصة «نونيتا» على نسق «لوليتا»، ولكن حرف النون الذي حلّ محل اللام يعبّر في اللغة الإيطالية عن معنى «الجَدّة».

تستطيع المرأة أن تعرفك ولا تستطيع أن تعرفها. تستطيع أن تخونك ولا تستطيع أن تخونها. تأمرك ولا تدري بأيّة سلطة تصدر هذا الأمر، لكنك تنفّذه. بيدها مفاتيح الدنيا، في ضحكتها وابتسامتها وعبوسها وتجهُّمها تضبط الإيقاع. تطالبك بالمساواة وهي مقهورة، وهي قاهرة. لا فرق، وعندما تحصل على كلّ حقوقها تبدأ في التفريط فيها طواعيةً حقّاً وراء الآخر. أقوّى مما تتصوَّر أنت ومما تريد إقناعك به من ضعفها، وكأنها تستعذب إحساسك بضعفها. تنتقي رجلها وتستطيع الوصول إليه. وإذا انتقاها رجل لا تخضع له. بالنسبة للرجل الدنيا مليئة بالنساء. وبالنسبة للمرأة الدنيا ليس فيها إلا رجل واحد، حتى تحصل عليه. لابتسامة الغامضة ليست فقط على شفتَيْ موناليزا، بل على شفتَيْ كلّ امرأة، ولذلك عندما رأيتها أدركت أنني رأيتها من قبل مرات ومرات. ففي داخل كلّ منا موناليزا تحيّره بغموضها، وتفتنه بابتسامة لا يعرف لها سياقاً، ولا ينجح في الإفلات من سحرها. بل إن هذه الموناليزا الداخلية هي التي تدفع الرجل لأن يعرف أكثر من امرأة بحثاً عن السّرّ الذي لا تبوح به شهرزاد حتى لو أدركها الصباح.

في لوحة الموناليزا التي رسمها ليوناردو

دافنشي بين عامي 1503 - 1506، على خشب الحور، بمقاس 77*53 سنتيمتراً، لا أحد يعرف شخصية تلك المرأة التي حارَ كلّ من رآها في غموض ابتسامتها، فالبعض يتحدَّث عن «مونا» ومعناها مثل «دموازيل» بالفرنسية، أي «الآنسة» ثم يتبعها اسمها «ليزا»، أي أنها «الآنسة ليزا» ولقبها، أي اسم العائلة هو «جوكوندو»، ومن ثم اشتهرت باسم الجوكوندا، أي ابنة عائلة «جوكوندو». لكن هذه التفاصيل تنسحب جانباً أمام فرضيات أخرى، ومنها ما يرى أنها شخصية ليس لها وجود، وأنها ليست إلا ليوناردو نفسه وقد ارتدى ملابس امرأة، ويدعم أصحاب هذه الفرضية رأيهم بأنها كانت اللوحة الوحيدة التي حملها ليوناردو معه إلى باريس (وهنا هو سرّ وجودها في متحف اللوفر حيث استقرّت بعد الثورة الفرنسية، وهو وجود شرعي بعد أن اشتراها الملك فرانسيس الأول بمبلغ 4000 دوقية ذهبية)، ولولا أنها تمثّله لما حرص على إبقائها دائماً في حوزته.

الدراسات الحديثة تؤكّد غير ذلك، وتحيل الشخصية إلى مونا ليزا جيراردينى، وكانت فتاةً من أسرة ميسورة عاشت في ريف فلورنسا ما بين نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس، واتخذها فرانشيسكو بارتولوميو ديل جوكوندو زوجةً ثانية له، وتورد شهادةٌ من ذلك العصر صاحبها «فازاري» وصفاً للّوحة ليس موجوداً فيها الآن، كالرموش الطويلة، والوجنتين، وبعض الشعيرات فوق الحاجب، وهذه الشهادة اعتمد عليها الدارس الفلورنسي جوزيبي باللانتي لبناء هذه النظرية. أمّا الفرضية الألمانية التي دعمها خبراء متحف سان بطرسبرج، فإن هذه المرأة تعود إلى شخصية ظهرت في لوحة أخرى شهيرة رسمها لورنسو دي كريدي، لامرأة كانت شهيرة في ذلك العصر، وكانت حاكمة على مقاطعتي إيمولا وفورلي، هي كاترينا سفورتسا، واشتهرت اللوحة باسم «المرأة مع الياسمين». ولا تزال الفرضيات تتوالى، وتربط بين الشخصية الحقيقية المجهولة وكثيرات من الشخصيات النسائية اللاتي عَبَرْن التاريخ الإيطالي، وسوف تظلّ تخرج - إلى النور- مثل هذه النظريات طالما استمرّ التاريخ، وكتابته، وتفسيره.

وبعيداً من الجانب الأسطوري الذي يحيط بها، فإن اللوحة مرسومة أمام منظر طبيعي لا يشي بشيء محدَّد، منظر خالٍ طبيعي، يمثّل الإنسان في بيئته الطبيعية، ليست في صراع مع أي شيء أو مع آخر، وهو ما لم يكن مقبولاً عند رسم شخصيات في القرن السادس عشر. كما أن الشخصية تطلّ من اللوحة بزاوية مائلة ¾ وهو ما يعطيها حركة، وهذه السمة أيضاً جيدة في عصرها، فإنسان القرن السادس عشر، في عزّ عصر النهضة، ليس هو ذاك الإنسان الساكن تماماً، بل هو الإنسان الحَيّ الذي يتحرّك ويتنفّس. وما هذه الابتسامة الغامضة إلا تعبير عن علاقة حبّ واحترام، بين الإنسان والطبيعة التي تحيط به، وتعبير عن الهدوء الصافي لمن يحكم بالمنطق والعقل، والكون المايكرو الذي يتماهى في الكون الماكرو، والمايكرو «المُصَغّر» هو الإنسان، والماكرو «المُكَبَّر» هو الطبيعة. هذه الفكرة الكبرى عَبَّرَ عنها ليوناردو في حّيز فني صغير محدود، وهنا هو سرّ آخر من أسرار عبقريَّتها.

اللوحة تمّت سرقتها عام 1911 في حادثٍ مشهور بشهرة المتهمّين بسرقتها، فقد دخل السجن مُتَّهماً بسرقتها الشاعر أبولونير، واستوجب بيكاسو للأمر نفسه، قبل أن تُعْلَن براءاتهما بعد اكتشاف اللص الحقيقي؛ وهو لصٌ شريف، تصوّر أن اللوحة ليست من حقّ فرنسا، وأراد أن يعيدها إلى إيطاليا، ولكنه طمع بعد، وقاده طمعه إلى السجن عندما باع اللوحة لتاجر إيطالي فافتُضِح أمره. وتجوّلت اللوحة في إيطاليا قبل أن تعود إلى اللوفر عام 1913. غير ذلك تعرضت الموناليزا لعنفٍ مَرَّتين؛ فقد ألقى عليها مرة أحد روّاد المتحف «ماء نار» (على الجزء السفلي من اللوحة)، ومرة أخرى رجمها زائرٌ آخر بحجر، مما أدّى إلى حفظها خلف زجاج مضادّ للرصاص حالياً. تجسيد الغموض في امرأة هو محاولة من ليوناردو أن يفلت من حصار الإنسان الخارج لِتَوِّه، لعصرٍ ثائرٍ على ما قبله، خائف مما يليه، لا تعرف إن كانت الجوكوندا تبتسم ابتسامة السعادة أو العشق التي تتبعك وتستطيع أن تراها من أية زاوية تشاهد منها اللوحة، أو ابتسامة المستفسر عمّا لا يفهم ما يراه، أو ابتسامة امرأة تحبّ من يرسمها، ولكنها لا زالت أسيرة لواقعها الاجتماعي الذي يكتم هذه الابتسامة، ويحرّم ظهورها.

بل اللوحة هي نفسها المرأة، فقد نجح ليوناردو في أن يفتح باباً لم يُغلق حتى الآن، يتكاثر فيه الحديث عن عمله الفني، رغم أنها «لوحة صغيرة» و«باهتة» و«لا تقول لك الكثير»، ولكن يلتفّ حولها الجميع، تغويهم وتفتنهم، كأنها هي المرأة نفسها.

وخلافا لتفسيري «الشخصي» في السطور الماضية، كانت هناك الكثير من التفسيرات، بعضها فني، مثل إعادة إنتاج سلفادور دالي لها، وقد وضع تحت أنفها شاربيه، وبعضها نفسي مثل تفسير فرويد الذي يرى فيها عقدة «أوديب»، ففي غموض الابتسامة رمز للجاذبية الجنسية التي عَبَّرَ بها ليوناردو عن حبّه لأمّه. وبين هنا وذاك كثير من الخيال:

ابتسامة بريئة لفتاة مرحِّبة بمغازلة عارضة!

ابتسامة امرأة في فترة النفاس!

ابتسامة تخفي ألماً وراءها!

ابتسامة هازئة لرجل ارتدى ملابس امرأة!

ابتسامة تكنيك لمشهدٍ سينمائي مُدْمَج لامرأة تبتسم، بها عدة لقطات مركبة فوق بعضها! (تفسير أكّده فحص بأشعة إكس أجراه المركز القومي للبحوث الكندي، واكتشف ثلاث طبقات متراكبة للوحة).

ربما لم تكن الموناليزا هي أفضل أعمال ليوناردو دافنشي، لكنها بالتأكيد أشهر أعماله. ولا زلتُ أرى أن الذي حَيَّرنا لم تكن المرأة التي فيها، بل المرأة التي فينا، خارج اللوحة.



العمل الفني: فاطمة الكبوري - المغرب

نساء الربيع العربي

من الشرارة إلى الآن

مراسلون

عرائس الميدان

نساء تونس كلهنّ أيقونات، شاركن بصفة مباشرة أو غير مباشرة في أحداث الثورة التونسية، وأهدين الشهداء للوطن... بعد ثلاث سنوات من الثورة التونسية، تسأل «الدوحة» في هذا الاستطلاع ناشطات ومناضلات ينتمين إلى ثلاثة أجيال، حول تجربتهن النضالية قبل الثورة وبعدها.

الكاتبة والمناضلة نزيهة رجيبة «أم زياد»:

أنا مراهنة على وعي الشعب التونسي وثقافته

قبل الثورة بستة أو سبعة أشهر تقريباً توقّفت عن الكتابة، ودخلت في حالة من التأمُّل. وقد كان آخر مقال كتبته بعنوان «واتونساه». ولكن بمجرَّد أن سمعت بأول التحرُّكات والاحتجاجات، وبعدما قام محمد البوعزيزي بإحراق نفسه سافرت إلى سيدي بوزيد لأكتشف عن قرب حقيقة هذه الحراك الاجتماعي والشبابي. كنت أجلس كل يوم مع الشباب المعطّل ومع المحتجين، وأحاورهم، وأسجِّل ما يروونه من قصص ووجهات نظر. وقد نشرت كل ما عاينته في تلك الفترة وما سجَّلته على موقع «تونس للأخبار» (Tunisie News). عرفت بحسي أن نظام بن علي قد انتهى أمره، وكتبت هذا، ودوَّنته، ونشرته.

بعد الثورة وحتى فترة الانتخابات كنت جدّ متفائلة، ولكن بعد ذلك

أصبحت متشائمة وحز في نفسي الانقلاب الكبير والتغيُّر الذي أصاب زملائي في النضال والمعارضين الجدّيّين للظلم والاستبداد، اكتشفت بأن المصلحة الفردية والحزبية الضيّقة أعمت الجميع، ولم ألمس في العمل الحزبي أيّة جدّيّة في تحقيق الديموقراطية والمبادئ التي ناضلنا من أجلها.

بالنسبة إلى الدستور الجديد والحكومة الجديدة، أعتقد أن الفترة القادمة يمكن أن تحمل شيئاً من التغيُّرات الإيجابية، ولكن ثمن إنهاء هذا الدستور هو عودة النظام القديم والتجمُّع في أزياء جديدة. وبالنسبة إلى المستقبل فقَدَري أن أكون متفائلة، ولكن الواقع والظاهرة الإرهابية تدفعنا إلى التشاؤم.

أنا اليوم حبيسة بيتي، أكتب منكّراتي، ولا أتنقَّل إلا بحراسة بوليسية، ورغم ذلك فأنا مراهنة على وعي الشعب التونسي وثقافته. كان اسم الحاكم القادم فإن هذا الشعب سيقف له بالمرصاد من أجل أن يعيش أحفادنا والأجيال القادمة في رخاء، ويتمتعون بالديموقراطية والحرية والمبادئ التي ناضلنا من أجلها طوال مسيرتنا. وفي المرحلة الحالية أسَّست جمعية اسمها «يقظة من أجل الديموقراطية والدولة المدنية»، وأحاول أن أنشط من خلالها، وأواصل مسيرة النضال. وحتى تساهم هذه الجمعية في توعية الناس والمواطنين وحَثّهم على المشاركة في الانتخابات ومراقبتها وكذلك مراقبة المال السياسي.

الناشطة والمدوّنة لينا بن مهني:

معركتي النضالية ونشاطي تكثّفا بعد الثورة

لم أعد حرّة كما كان الأمر عليه في 2011، لقد وُجِدتُ في الشارع مع مرافق أمني، وصرت أعيش على هذه الحال منذ أشهر، وذلك بعد أن أصبحت مهدّدة. ما أبعد مشهد اليوم عمّا عشناه في 2011 حيث اتّحدَ الجميع ورفعوا الشعارات نفسها، ونسوا كلّ ما يمكن أن يفرّقهم. سنة 2011 كنت في العاصمة عندما أقدم البوعزيزي على إضرام النار في جسده، وقد تابعت الأحداث، وحاولت الكتابة عنها بعدّة لغات، وشاركت في المظاهرات الأولى التي انطلقت في العاصمة، كما قمت بتوثيق ونشر تحرُّكات المحامين الذين لعبوا دوراً كبيراً خلال تلك الأيام، ثم انتقلت من مكان إلى مكان، وزرت أكثر المناطق احتقاناً، وعاينت ما يجري، ووثّقت قمع الأمن وبعض صور الشهداء، وقد تثبّتت من ذلك، وقمت بنشره على الشبكات الاجتماعية، كما راسلت وسائل الإعلام العالمية.

في الأيام الأخيرة عدت إلى العاصمة حيث عايشت ما يجري في الأحياء الشعبية المتاخمة لتونس، وعاينت القمع والمواجهات بين الأمنيين والشباب الثائر. شاركت في العديد من المظاهرات وقمت بتوثيقها. وفي اليوم المشهود كنت في شارع الحبيب بورقيبة مع والدي ومعنا أصدقاء مقرَّبون. تلك الليلة الفاصلة بين 13 و14 يناير من الليالي التي لا أستطيع نسيانها، حيث كنت مقيمة بنزل تطلّ شرفاته على شارع الحبيب بورقيبة، وبعد متابعة خطاب بن علي الأخير انتابني الخوف والأسى خاصةً أن مساندية خرجوا يهتفون باسمه وبضرورة بقائه في الحكم.

الآن وبعد رحيل بن علي بلغ النشاط ذروته، فلقد تعدّدت المشاكل، وزادت، وسعى البعض إلى تحريف مسار الثورة؛ ولذلك يجب أن نكون يقظين وأن نواصل طريق النضال. ما زلت أدوِّن كما كنت أفعل من قبل، كما زادت أنشطتي، وصرت أسافر إلى مختلف دول العالم بصفة مستمرّة للمشاركة في محاضرات وملتقيات، كما قمت بإنتاج برنامج يُعنَى بالشبكة على راديو «كلمة»، وآخر تلفزي على قناة «نسمة» يعنى بمساندة سجناء الرأي، كما أقوم بالكتابة إلى العديد من الصحف المحلية والعالمية، وأشارك في المظاهرات والاعتصامات التي تُنَظّم من أجل إنصاف القضايا العادلة. اليوم، ومنذ 6 أشهر أعيش تحت الحماية اللصيقة لوزارة الداخلية. لكني متفائلة بالمستقبل رغم كلّ ما نعيشه اليوم من صراعات وتجاذبات، لأنّ أبناء الشعب وبناته لن يتراجعوا عن تحقيق الحرّيّة والكرامة...

الناشطة والمناضلة كوثر العياري:

مستاءة من الإقصاء الذي يتعرَّض له شباب الثورة

حين أحرق الشهيد البوعزيزي نفسه يوم 17 ديسمبر، دخلنا في مرحلة النشاط العلني في الساحات العامة و-بالتحديد- في ساحة محمد علي مقرّ اتحاد الشغل، خاصة بعد سقوط شهداء في كثير من المدن الداخلية، وهذا ما زادنا حماساً وإصراراً على المضيّ قُدُماً في طريق النضال. ومن الاجتماعات المهمّة والشهيرة اجتماع يوم 8 يناير في ساحة محمد علي والذي تسلَّقت فيه نافذة الاتّحاد، وعَبَّرت فيه عن غضبي واستيائي. ورغم تهديدنا بالتصفية والتعنيب، وكوننا أصبحنا من المبحوث عنهم، فقد تمكّنت من الفرار، ولم أعد أبيت في منزلي، وحملت أبنائي إلى مكان آمن. وإذا كان هذا حالي فإن الكثير من رفاقي وقع القبض عليهم، وسُجِنوا وعُذِّبوا. تُوِّجَ هذا النشاط ووصل أوْجَه يوم 14 يناير 2011 حيث تجمَّعت كل مكوِّنات المجتمع المدني وفئات عديدة من المواطنين العاديين والمحامين والأطباء والناشطين، وكانت لحظات تاريخية عشناها بكل جوارحنا. للأسف! دخلنا بعدها في نقاشات وجدل عقيم بين الأحزاب وتفرُّق الشعب، وما يحزّ في نفسي إلى اليوم هو الإقصاء شبه المتعمَّد للشباب الذي شارك في الثورة من قِبَل وسائل الإعلام.

حالتي النفسية تأزَّمت بعد اغتيال رموز النضال التونسي، وتأثّرت كثيراً، وأصبحت أعيش أزمة نفسية مع الخوف من العودة إلى الوراء والتراجع عما حَقّقناه من مكتسبات خاصة للمرأة التونسية. واليوم، بحسب رأيي، ليس المهمّ كتابة دستور جيد ومبادئ جميلة والتنصيص على الحريات وحقوق الإنسان، المهمّ هو تطبيق نصوص هذا الدستور وقدرته على تغيير

الواقـع وتحسـينه ووجـود ضمانـات لعدم عـودة السياسات السابقة والظلم السابق، فدسـتور سـنة 1959 لـم يكـن سَـيّئاً، ولكـن السياسـة والمصالـح هـي التـي حـادت بـه عـن مسـاره وعـن تطبيقـه بشـكل جيـد. التشـاؤم الـذي أعيشـه اليـوم يدفعنـي إلـى الخـروج مـن فتـرة التأمُـل التـي كنـت أعيشـها، والعـودة إلـى سـالف نشـاطي واسـتكمال طريـق النضـال مـن خـلال الحـراك اليومـي والمراقبـة والمطالبـة بالحقـوق وبضـرورة تطبيـق نصـوص الدسـتور ومـا جـاء فيـه مـن مبـادئ مثاليـة، ومطالبـة الحكومـة الجديـدة بتسـريع اتِّخـاذ إجـراءات عاجلـة لفائـدة الشباب المعطّلين عن العمل، وجرحى الثـورة، وعائـلات الشـهداء، ومـا فيـه صالـح هـذه البـلاد.

ممانعة مؤنَّثة

ثـلاث سـنوات هـي المسـافة الفاصلـة بيننـا وبيـن تاريـخ انطـلاق الحـراك المغربـي المطالـب بالتغييـر والديموقراطيـة، والـذي تمثّـل فـي المغـرب فـي ديناميـة حركـة «20 فبرايـر»، حـراك أسـهمت فيـه النسـاء بشـكل بـارز، وخاصـة الشـابات منهـم، فقد كُنَّ فـي طليعـة المظاهـرات والمواجهـة يرفعـن الشـعارات جنبـاً إلـى جنـب مـع الرجـال، ويشـاركن فـي التوجيـه والتنظيـم، وهـي مشـاركة تؤكِّـد وعـي النسـاء المغربيـات وتوقهـن إلـى تحقيـق مجتمـع الحريـة والكرامـة والعدالـة الاجتماعيـة.

غـزلان بنعمـر أنمـوذج مـن مجموعـة مـن الشـابات المغربيـات اللائـي حملـن علـى عاتقهـن عـبء المشـاركة فـي التغيير والنضـال من أجلـه في الشارع، انخرطت المهندسـة الشابة التي احتفلت الشـهر الماضـي بعيـد ميلادهـا الثامـن والعشـرين- دون تـردُّد- فـي ديناميـة الحـراك المغربـي، جرأتهـا وحركيتهـا جعلتاهـا واحـدة مـن أيقونـات النسـخة المغربيـة مـن الربيـع الديموقراطـي الـذي شـهدته المنطقـة، كانـت غـزلان تتولّـى إدارة الاجتماعـات الأسـبوعية لأعضـاء الحركـة بتفاصيلها المعقّـدة واختلافـات توجُّهاتهـا، وتشـارك فـي التعبئـة وتوزيـع البيانـات الداعيـة إلـى الاحتجـاج فـي الشـارع.

تقـول بنعمـر فـي لقائهـا مـع مجلـة «الدوحـة» إنها كانت واحدة ممـن حصل لهـن شـرف الانخـراط منـذ البدايـات الأولـى عـن طريـق وسـائل التواصـل الاجتماعـي فـي موجـة الحـراك الـذي شهدته المنطقة، و من أكثر المتحمِّسات والداعيـات إلـى أن يكـون للمغاربـة أيضـاً ربيعهـم علـى غـرار مـا حـدث فـي تونـس ومصـر، وتتابـع بنعمـر: «اليـوم ورغـم تراجـع جـذوة الحـراك، فإننـي لا أزال تلـك الشـابة الحالمـة بغـد الحريـة والكرامة، لازلـت مع كثير من رفيقاتـي نبحـث عـن مداخـل قـد تكـون جديـدة فـي أشكال الاحتجاج والانتصار الدائم لقيـم العدالـة والحريـة ، وصدقيـة الفعـل الجماهيـري المدنـي المسـتقلّ».

الشـابة التـي انضمّـت فـي خضـمّ الحـراك إلـى حـزب يسـاري معـارض مؤمنـة بـأن السياسـة الحقيقيـة والتغيير هـي حيث الملاييـن، ولـن تكـون بفعـل جسـم سياسـي ضحـل وضئيـل، تقـول إنهـا بمشـاركتها فـي الحـراك ربحـت تقديرهـا لنفسـها ولذاتهـا واحتـرام محيطهـا وأصدقائهـا وهـي لا تـزال تخـوض رحلـة إثبـات ذاتهـا، تختـم غـزلان حديثهـا لنـا بالقـول: «أنـا أعتبـر نفسـي شـجاعة لأننـي أديـر ظهـري لمنظومـة القيـم والثقافـة العتيقـة التـي تمنـع وتعيـق ميـلاد المجتمـع الجديـد، مجتمـع الحداثـة والمعرفـة، مجتمـع متصالـح مـع هويّتـه متعـدِّدة الأبعـاد. طموحـي طمـوح هـذا المجتمـع الـذي أنتصـر لـه، وأعيـش معـه كل انتصاراتـه وطموحاتـه التـي قـد لا تتحقَّـق دفعـة واحـدة، إلا أنهـا طموحـات تواكـب روح العصـر و مجـرى التاريـخ».

وجـه آخـر مـن وجـوه الممانعـة المؤنَّثة في الحراك المغربـي هـي سـارة سـوجار الطالبـة الشـابة التـي تبلـغ مـن العمـر 25 سـنة، واحـدة ممـن كُـنّ دائمـاً فـي قيـادة المسـيرات الاحتجاجيـة، ، انخرطـت سـارة فـي حركـة 20 فبرايـر إيمانـاً منهـا بالمطالـب التـي رفعتهـا الحركـة واقتناعـاً منها بوجـوب التضحيـة مـن أجـل تحقيقهـا، بالنسـبة إليهـا فـإن المطالـب التـي خرجـت مـن أجلهـا قبـل ثـلا ث سـنوات لـم تتحقَّـق حتـى الآن. تتحـدَّث سـوجار إلـى مجلـة «الدوحـة» قائلـة: «تميَّـزت حركـة 20 فبراير بانخراط واسـع للنسـاء، وكان وجودهـن محـدَّداً لأنهـن كـنّ يسـاهمن فـي صنـع القـرار، تنفيـذه، تقويمـه، بـل وقـد كانـت النسـاء تشـكّلن أغلبيـة فـي الحضـور الإعلامـي، حتـى مطالـب المسـاواة التـي رفعناهـا فـي الحـراك لـم نفصلهـا أبـداً عـن سـؤال الديموقراطيـة فـي بلادنـا، لذلـك فأنـا أعتبـر أن النضـال مستمرّ، نحـن مؤمنـون بالتغييـر ومؤمنـون أكثـر بـأن هـذا الوطـن لـن يخذلنـا». انخرطـت سـارة بعدهـا فـي ديناميـة مسـرح الشـارع، مقتنعـة بكـون هـذه التجربـة تشـكِّل فرصـة مناسـبة لتحريـر الفضـاء العـام، وجعـل الصـراع الثقافي فـي صلـب التغيير لأنهـا مقتنعـة بـأن الثقافـة والفـن حـقّ لـكل مواطـن، كمـا أقدمـت سـارة إلـى جانـب عـدد مـن الشـابات اللائـي شـاركن فـي الحـراك المغربـي علـى تأسـيس مجموعـة «نسـاء شـابات مـن أجـل الديموقراطيـة»، وتـردف سـارة: «انخراطـي فـي هـذه الديناميـات دليـل علـى أن إيماننـا بالتغييـر لـم يتزعـزع رغـم مـا أحسسـنا بـه مـن إحباطـات متتالية ،لكـن الأمـل هـو قدرتنـا الدائمـة علـى إبـداع أشـكال جديـدة ،أو تطويـر أخـرى مـن أجـل النضـال وتحقيـق مطالبنـا».

لطيفـة البوحسـيني وهـي أسـتاذة باحثـة متخصِّصـة فـي تاريـخ النسـاء تـرى أن حضـور النسـاء خـلال الحـراك المغربـي كان مهمّـاً جـداً، بحكـم ملاحظتها وخبرتها ترى أن الشابات لم يواجهن أيّـة مشكلة في الانخراط بقوّة فـي الحـراك. «لـم يكـن الشـباب الذكـور يمانعـون فـي أن تقودهـم الشـابات خـلال الحركـة، كانت الشابات دائمـاً في الواجهـة، وهـو شـيء إيجابـي، ويعنـي أن هنـاك إقراراً بالمساواة، حتـى لـو لـم ترفـع شـعارات مطلبيـة بشـكل واضـح عـن المسـاواة، علـى عكـس جيلنـا الـذي كان يرفـع شـعار النضـال من أجل تحرُّر المرأة إلى جانب النضال الديموقراطي، فشابّات الحـراك المغربي كُنَّ منشـغلات أكثـر- علـى مـا يبـدو- بالنضـال

الديموقراطي فقط».

البوحسيني في حديثها إلى مجلة «الدوحة» تقرّ بتردُّد الحركة النسائية المغربية في التفاعل مع الحراك: «لم تصدر عن الحركة النسائية أيّة دعوة واضحة للالتحاق بالمسيرات، مع ذلك لابدَّ من الإشارة إلى أن عدداً من الوجوه المنتمية إلى حركة حضرت في المسيرات بشكل فردي. ويمكن اعتبار عدم الدعوة الرسمية للخروج بمثابة ردّ فعل لما اعتبرته بعض مكوّنات الحركة النسائية «إقصاء» من طرف النواة التي تشكّلت لإطلاق دينامية 20 فبراير، كما انطلقت من اعتبار حالة الضعف والهوان التي توجد عليها مكوّنات اليسار المغربي، الحليف الدائم والاستراتيجي لها، لن تتمكّن من التأثير في المنحى الذي يمكن أن يَتَّخذه الحراك، وهو ما جعل الحركة النسائية تتخوَّف من نتائج قد تضرب عرض الحائط المكتسبات التي حقّقتها. ما يثير الانتباه هو عدم وعي الحركة النسائية بأن لحظة 20 فبراير هي لحظة فارقة، كان بالإمكان، لو تم استيعاب بعدها التاريخي، ولو تَمَّ استثمارها سياسياً، لشكَّلت منعطفاً يسمح بالتقدم خطوة في البناء الديموقراطي الذي يلاحظ اليوم أنه متعثّر بشكل واضح»، وتسجِّل البوحسيني أن التفاعل لم يحصل إلا بعد الخطاب الملكي الذي أعلن فيه عن تعديلات دستورية، لتشكّل الحركة النسائية على إثره شبكة أطلقت عليها اسم «الربيع النسائي للديموقراطية والمساواة»، وتقدَّمت بمذكّرة خاصّة بمطالبها النسائية، لكن دون ربط ذلك بالمطالب السياسية العامة. وتعتبر البوحسيني هذه اللحظة مفترقاً دَشَّنَ لمرحلة عزل النضال النسائي عن النضال الديموقراطي، والابتعاد عما شَكَّل - تاريخياً - عامل قوّة للحركة النسائية المغربية.

سيدات الميدان

لم يكن هناك متقدِّم للصفوف وآخر متأخِّر في ميدان التحرير، بل الجميع في بوتقة واحدة، ولم يكن هناك رجال يقودون ونساء مُنقادة. وإذا كان لنا هنا أن نرصد بطولة المرأة المصرية في الثورة والتي تختلف، وربما زادت وتميَّزت عن بطولة الرجل فلا يُنقِص هذا مما قدَّمه الرجال والشباب وحتى الأطفال. وإن تحديد أسماء نسائية بعينها للحديث عن بطولتهن لهو إجحاف بحق الجميع، لم تكن الأسماء هي ما تعنينا في هذا الفيض الجميل من البشر، بل ماذا كانوا يفعلون؟

من بولاق، جاءت عشر فتيات كلّهن يرتدين ملابس شعبية، لا يتعدّى عمر أكبرهن الثلاثين عاماً، كوّنَّ مجموعة واحدة. في البداية خافت النساء منهن، إذ يشبهن النساء اللواتي كان يطلقهن نظام مبارك وأمن دولته على المظاهرات خاصة عام 2006 عند نقابة الصحافيين، ولكن اندفاعهن بالهتافات جعل النساء تردِّد خلفهن. هؤلاء العشرة كُنَّ بطلات إنقاذ لمن يقع أو يصاب، لم نعرف كيف جئن بكمٍّ هائل من زجاجات الخلّ والمناديل الورقية والبصل المشوش يعالجن بها آثار الغاز، كن ينتشلن النساء من تحت الأقدام بعد هجمة شرسة من قوات الأمن.

نازلي حسين محامية وناشطة سياسية لم تكتفِ بالعمل الدءوب في الميدان، بل سعت دائماً للبحث عن شباب الثورة المختفين. تناضل طوال الوقت لاستعادة حقوق الشهداء (ترى الويل في كل أقسام الشرطة) بحثاً عن مساجين الثورة، تجمع الأموال لدفع كفالة خروجهم، تلحق بكل المظاهرات، وما زالت تطالب بالعيش والحرية والعدالة الاجتماعية.

أما وسيمة الخطيب، فقد بكت بدموع القهر لأنها لم تستطع أن تدخل ميدان التحرير يوم 25 يناير 2011 ، ومنذ صباح الأربعاء 26 يناير لم تترك مظاهرة إلا وشاركت فيها، أما يوم 28 يناير فقد وقفت وسيمة بكل شجاعة، اعتبرناها تهوُّراً، بينما فَرّ الجميع خوفاً من المدافع المُصَوَّبة. وقفت تصرخ في وجه لواء شرطة وخلفه 1000 عسكري وعدة مدرَّعات لا تكفّ عن إطلاق الغازات والرصاص الخرطوش لحظة واحدة. قالت له بكل جرأة لماذا تضربنا؟ إن الشارع حَقّ لنا، وهذه بلدنا نحن، هَدَّدها اللواء بكل حسم، فما كان منها إلا أن جلست على الأرض أمام مدرَّعاته. خجل الجميع من جبنهم. وسيمة الآن مازالت تناضل بطريقتها في توعية الناس بضرورة المقاومة.

تركت رباب كساب أمَّها، وحيدة في بلدها السنطة، ولم تعرف حتى الآن كيف وصلت إلى ميدان طلعت حرب، ولا كيف صمدت 18 يوماً في ميدان التحرير، ورغم أن رباب كاتبة فإنها لأول مرة تقابل الناقدة شيرين أبو النجا صامدة في ميدان التحرير، سألتها شيرين: إنتي منين؟ قالت لها: هربت من أمي كي أشارك في ثورة مصر، ظلت شيرين طوال 18 يوماً تحرس رباب وهي مرعوبة خشية أن يحدث لها مكروه فلا ترى أمها ثانية، لم تكن تأكل إلا إذا أكلت رباب، وظلت تفكّر ملياً كيف تُرجع رباب إلى أمها.

كانت سهى زكي تسكن في شارع شامبليون في بيت فتحته للجميع، حتى عندما تغادر لعملها أو ترابض في الميدان. ظل بيتها بيت الثورة ملكاً للجميع، والآن سهى زكي أغلقت صفحتها على الفيسبوك واعتزلت السياسة.

قاومت مديحة زكي عناد أمها بمنعها من النزول، بل وأجبرتها على النزول معها للاعتصام في ميدان التحرير. قاومت خوفها على أولادها فاحتمت معهم بالميدان. جمعت من الأدوية والطعام ومتطلبات العيش ما لم يقدر عليه أحد، حتى ما كان يُصادر منها من طرف بلطجية الداخلية على مداخل الميدان، ويلقون به في النيل لم تيئس ولم يهزمها الغضب، بقيت بإصرار تعاود جمع المزيد من الأدوية والطعام، وتعود به إلى الميدان.

رندة سامي كانت أول من أقام مستشفى ميدانياً في ميدان التحرير مساء يوم 28 يناير/كانون الثاني، يومها أصيبت بشظية بسيطة، ولكنها



لم تكترث، واصلت عملها كممرضة في إيقاف نزيف المصابين، ورغم تنحّي مبارك إلا أنها خافت على القلة التي اعتصمت بالميدان فظلت تطالب بتحديد خارطة طريق من المجلس العسكري، وقرَّرت أن تكمل مهمَّتها حتى جاء يوم 9 مارس/ آذار حيث فُضَّ الاعتصام بالقوة. في هذا اليوم تلقَّت رندة ضربات عنيفة على عمودها الفقري أصابتها بشلل رباعي، ولكنها لم تفقد إيمانها بالثورة، فظلت تقاوم وتشارك في كل الأحداث التي مَرَّت على مدار ثلاث سنوات، وقد أجرت رندة عدة عمليات جراحية استطاعت بعدها أن تمشي على عكازين.

الألوف من النساء كتبن بطولات تعجز الألسن عن ذكرها، منهن مهندسات كن يكنسن الميدان، وطبيبات واجهن رصاص الشرطة ولم يهربن، وصمدن يعالجن المصابين، وسيدات فقيرات اقتطعن من قوت يومهن لإعداد طعام ميادين مصر.

صرخات ليبية

منذ شهقة البدايات الأولى والمرأة الليبية كانت حاضرة تهزّ صرختها أرجاء الحلم، إنها المرأة التي كانت عند كل تجمُّع تقف جنباً إلى جنب مع الرجل دون خوف وقد ظهر بأسها: هي التي حالت بين عادل الحاسي أول من رفع الراية مطالباً بإسقاط النظام وبين أتباع القذافي حينما حاولوا القبض عليه واحتضنته صارخة: ألا يوجد رجال لينقذوه؟ فهَبّوا لنجدتهما، وأثبتت الحاجّة مريم المصراتية بسالة، ربّما يكفيني أن أتوقَّف عندها.

كانت المرأة هي البارزة في المسيرات الحاضرة في ساحة الحرّيّة. وعلاوة على دورها الهامّ في تجهيز الطعام للثوار خاضت المرأة مجالات عدّة: فهي الطبيبة، والممرضة التي لم تتوانَ عن العمل في ظروف صعبة، وهي من حاكت عَلَم ليبيا، ومن قادت العديد من الجمعيات الخيرية.

الكاتبات الليبيات كان لهنّ العديد من الأدوار؛ فالشاعرة خديجة بسيكري خاضت المجال الإعلامي ببرنامج «بلادي بخير» مع السيدة نواره الجبالي، كما خاضت المجال الخيري؛ فقد فتحت مجلة «البيت» التي كانت تترأس تحريرها، وتَمَّ عن طريقها استقطاب الناس للعمل الخيري، وسُمِّيت- حينذاك- «ببيت الثورة» وقد كان معها العديد من الأخوات الفاضلات من بينهن الشاعرة مناجي بن حليم التي غطت العديد من البرامج الإعلامية، وقامت بتدريب كثير من إعلاميينا حالياً، بينما الشاعرة تهاني دربي كانت من أول من دخلوا محطّة إرسال الإذاعة، ومن حضَّروا إلقاء بيان الثورة، وهي من اقترح أن تُسَمّى الإذاعة «صوت ليبيا الحرة» تعبيراً عن وحدة ليبيا، والشاعرة منى الساحلي كانت من أوائل من كتبوا عن الثورة، بل كانت قد كتبت ضدّ النظام وعن منبحة بوسليم قبل ذلك، ونشرته باسم مستعار. وفي الثورة كانت حاضرة كما أختها الشاعرة الطبيبة هند الساحلي التي شاركت بشعرها، وبعملها في علاج المرضى.

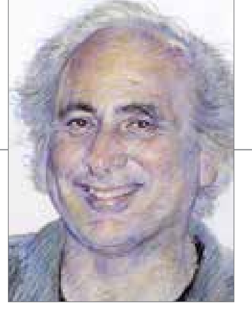
أتذكّر في أول أمسيّة شعرية أقيمت في الأيام الأولى، كانت تزدان بالشاعرات في غياب الشعراء، وقد شاركتُ مع الشاعرة خديجة بسيكري، والشاعرة عائشة بازامه، والشاعرة الفلسطينية وجدان شكري عياش.

وكوني أحمل شهادة في الصيدلة فقد قمت بإعداد برنامج طبّي للثوار وللمحاصرين يركّز على الإسعافات الأولية وعلى استعمال الأعشاب الطبّيّة بدلاً من الدواء. أتذكَّر في أول قصيدة كتبتها قال لي زوجي: شاركي، ولكن لا تكتبي الشعر خوفاً عليّ، فقلت له إن لم أكتب الشعر الآن فلن أكتبه مرة أخرى. إيماني بالثورة وحلمي بليبيا التي أزيّنها في خاطري أكبر من أن أصمت... ولم أتوقَّف عن كتابة الشعر.

مررنا بلحظات صعبة من أجل القادم، ولكن ما هو القادم للمرأة الليبية؟

عند إعلان التحرير، وعندما خرج رئيس المجلس الانتقالي ليلقي خطبة التحرير ذكر أنه يحقّ للرجل الزواج بأربع نساء دون موافقة الزوجة. حينها أدركت المرأة الليبية أن هناك استخفافاً بها، وأن مشوارها لازال طويلاً حيث لاحظنا تناقص مشاركة العديد من النساء. وأدركت أنني كنت محقّة؛ عندما كنّ يقلن بأننا تحصّلنا على حرّيّتنا، فأقول لهن ليس القذافي السبب، بل الجهل والعادات والهيمنة الذكورية. وها هي المرأة لازالت تناضل من أجل حقّها في الحياة دون قيود ودون سيطرة، تناضل من أجل أن يعرف العالم أنها ليست بحاجة إلى وصاية، وأنها قادرة على العمل والعطاء.

(عبد المجيد دقنيش -عماد استيتو- سعاد سليمان-رحاب شنيب)



ستفانو بيني

عطوة وأحومية

هذه الأسطورة عن جزيرة بعيدة من زمن بعيد عُرِف بتعدُّد الآلهة.

في البدء كان الظلام سائداً، والسماء تفترشها النجوم، والكون فيه إله وزوجته: عطوة، وأحومية.

أصاب الملل عطوة من كثرة النظر إلى الظلام واتّساع الكون، فقال لأحومية: «أنا إله، وأستطيع عمل أيّ شيء، ولهذا قرّرت أن أعمّر أحد الكواكب الكثيرة الموجودة في الكون. سوف أخترع مخلوقات مختلفة، وسوف يكون مسلّياً أن أنظر إليهم وهم يلهون ويلعبون، ويعانون، ثم يموتون».

فقالت له أحومية: نعم، يا عزيزي، ولكن يجب ألا يقتصر هنا على أنه لعبة أو تجربة. فسوف تكون على كاهلك بعد ذلك مسؤوليّة مَنْ خَلَقْت.

- إذا استسلمنا للشكوك فلن نفعل شيئاً، لقد قرّرت وليس لك إلا الصمت. قال عطوة باحتقار لشأنها.

هبط عطوة إلى أحد الكواكب، وأخرج من البحر كثيراً من المخلوقات المختلفة. وفي وقت طويل بحساب زمن هذا العالم، وقصير بحساب زمن ذلك الإله، أصبح أحد هذه المخلوقات أقوى وأقدر من غيره.

قال عطوة: هذا أمر- بالفعل- مُسَلٍّ. انظري كيف أن هذا المخلوق في طريقه لأن يصبح سيداً على غيره. تكاثر، وتطوّر، واخترع أشياء مفيدة وأخرى غير مفيدة، ويبتلع المخلوقات الأخرى، ويحارب ويرتكب المجازر، ويبني المدن الضخمة، ويغيّر وجه الكوكب.

- ربما وجب عليك التدخُّل. قالت أحومية. لقد خلقت أشياء جميلة كثيرة، ولكن الموقف بدأ يفلت من يديك.

- لا، أنا إله ولا أقبل اتّهامي بالخطأ. قال عطوة. ثم انظري، كم من الأسماك في البحر وكيف هي جميلة الفراشات!.

ومع الوقت أصبح المخلوق المتمرّد أكثر وحشيّة، وعَصِيّاً على الترويض، فصنع أسلحة مهلكة، ودمّر البيئة، وقتل الأسماك والفراشات، وراح يفشي شيئاً فشيئاً الجشع والشر والتعاسة. وبدأ عطوة يملّ، ويسأم ممن خلق.

- كنت أظنّ أن الأمر أسهل من ذلك. قال. إن هؤلاء البشر قد بدأوا يتعبونني. كنت أظن أنني خلقتهم على نحو مثالي لا تشوبه شائبة، ولكن اتَّضح أن فيهم كثيراً من العيوب والتشوُّهات، فهم يتصارعون فيما بينهم، وهم تعساء، ويشتمون ويسبّون أقدارهم، بل إنهم يغضبون منّي، ويسبّون اسمي. كيف يتجرّأون؟

عندئذ قالت له أحومية: أنت خلقتهم، وخلقت معهم الألم والقسوة، ومن ثم يجب عليك أنت مساعدتهم.

- ليس لديَّ وقت لهم فلديَّ أشياء أخرى تشغل عقلي. قال عطوة. ومنذ تلك الساعة أهمل العالم الذي امتلأ بالألم.

ولكن أحومية كانت امرأة لا تتحمَّل المصير الحزين لهذه المخلوقات. فخلقت من وراء ظهر عطوة بعضاً من الجزر وسط المحيط، حيث ينهب من البشر الأقل جشعاً، والأكثر سعادة، والمتكافلون فيما بينهم، ومَنْ لم يكن المال هو همّهم الوحيد في الحياة. هذه الجزر تُسَمّى اليوم «بولينسيا».

ولكن وصلت إلى تلك الجزر أيضاً الشرور، ووصل الاستغلال، وبدأت المخلوقات تتبادل الكراهية، وتحطّم ما فعلته أحومية.

ولكنها لم تكن مثل عطوة. كانت امرأة، وكانت تطوّق بالحنان من جاءت به إلى العالم. وحتّى اليوم تقوم كلّ مساء بالاهتمام بجزرها، وتحاول مساعدة سكّانها، بشراً وحيوانات، وتصل إليها على شكل رياح، وتعرف كلّ شيء عن كلّ فرد على الجزر. وبين الفينة والأخرى كانت تطير بعيداً في باقي العالم، وتبحث عن إصلاح ما فعله عطوة.

وبينما كان عطوة غارقاً في أنانيَّته يتأمّل النجوم ناسياً خلقه، كانت أحومية تنظر إلى الأرض كل يوم.

ولهذا، كما تقول الأسطورة، لم يتبقَّ حول طوطم الإله عطوة سوى أوراق يابسة وفراشات ميتة، وصمت، بينما حول تمثال الإلهة أحومية هناك دائماً زهور، وطيور تغرّد، وبشر يأتون، يصلّون، ويغنّون.

الجسور الحديدية والعمارات الشاهقة المدرَّعة لا توحي على الإطلاق بأن شيكاغو مدينة فن، ولا تترك الكثير من الأمل في قلب من يبحث عن الشعر داخل هذه المدينة العملاقة. لكن خمس عشرة دقيقة بالسيارة من الداون تاون إلى النورد برودواي ستقودك إلى عالم صغير يحتفي روّاده بالشعر على طريقتهم الخاصة. الطاحونة الخضراء The green mill هي حلبة الشعر، ولا غرابة في أن يسمّى المكان حلبة، فثمة منصّة للتباري وللتشابك والصراع أيضاً، ليس بالأيدي والأقدام، بل عبر سلاح اللغة.

حلبة الشعر

شيكاغو: عبد الرحيم الخصار

ربما جاء الاسم والفكرة من «الطاحونة الحمراء» في باريس. ثمّة أشياء مشتركة على ما يبدو، هي الطعام والشرب والموسيقى، لكن طاحونة شيكاغو تترك بهرجة الطاحونة الحمراء وأضواءها وراقصاتها الفاتنات ولهيب أسعارها، وتميل إلى شيئين اثنين فحسب: الجاز، والشعر.

الطاحونة الخضراء هادئة طوال النهار، يمكن للوافد أن يتحرَّك بين الكراسي والطاولات بكامل المرونة، فالمكان يبدو شبه فارغ. ثمة موسيقى خفيفة تنبعث من خلف الكونتوار، المنصّة غير مضاءة، لكن اسم green mill يتوسَّطها بـ (نيون) أخضر، الخشب البني في كل مكان، وعلى طول الجدار الذي يقود من الباب إلى المنصّة تتالى لوحات قديمة مضاءة بألوان خافتة تعمِّق هدوء المكان، لكن هذا الهدوء ينقلب إلى صخب كبير بمجرَّد أن يصل مارك سميث.

كل مساء الساعة التاسعة تبدأ حفلات الجاز، لكن مساء الأحد يختلف عن كل أماسي الأسبوع، فمارك سميث سيستولي على المايكروفون ليبدأ لعبته الأثيرة: Poetry Slam، إنه هنا منذ الثمانينيات، يخلق جواً من الصخب المبهج حيث يدير، بطريقته الخاصة، مسابقة بين الشعراء الوافدين من كل جهات البلاد. «slam» تعني الصراع القوي، وهي مستوحاة من عالم المصارعة، بعد كلمة مطولة عن الشعر وعن أمجاده يقدِّم الشعراء المتبارين، أما لجنة التحكيم فيتمّ اختيارها من الجمهور الحاضر، كل زبون في هذا المكان يمكن أن يصبح في ليلة من الليالي واحداً من أعضاء هذه اللجنة التي لها وحدها الحسم في اختيار «الشاعر البطل»، ولا يتطلَّب التحكيم هنا حيازة شهادة أكاديمية أو التخصُّص في كتابة الشعر أو نقده، كل ما يحتاجه الحكم هو أذن مُصغِية، وذوق

فنـي، وروح تحـبّ الشـعر.

الشـعراء الأوائـل الذيـن كانـوا يتوافـدون علـى حلبـة الشـعر فـي الطاحونـة الخضـراء منـذ الثمانينيـات هـم: مايـك باريـت، روب فـان تايـل، دجـون هـاورد، أنـا بـراون، كاريـن نيسـتروم، دايـف كوبـر ودجـون شـيهان. أمـا مـارك سـميث فقـد صـار يعتبـر «وسـيلة دفـاع كبيـرة مـن أجـل إنقـاذ الشـعر مـن مركـزه المتواضـع فـي الحيـاة الثقافيـة فـي البـلاد» كمـا أوردت مجلـة سميثسـونيان فـي تقريـر لهـا عـام 1992.

نشـأت فكـرة سـميث علـى نبـذ التعامـل الرسـمي مـع الشـعر. كان يسـتهزئ مـع رفاقـه مـن ذلـك التأنُّـق المبالـغ فيـه، وتلـك البـرودة فـي إلقـاء القصائـد وتلقّيهـا. علـى الشـعر فـي تصـوُّره أن يحتفـي بالحيـاة، وأن تحتفـي هـي الأخـرى بـه، أن يكـون قريبـاً مـن النـاس، وألا يبـدو كمـا لـو أن بينهـم وبينـه حاجـزاً مـن زجـاج. كان ينتقـد الشـعراء المتعجرفيـن والعاجزيـن عـن التواصـل مـع النـاس وشـدّهم إلـى هـذا الفـن بـدل جعلهـم ينـأون عنـه، ويأنفـون- مـن ثَـمَّ- الحضـور للأمسـيات.

يتقـدَّم المتبـارون إلـى المنصّـة، ويتـمّ تحديـد الموضـوع الـذي سـيتبارون فيـه، يتـمّ أيضـاً الاتفـاق علـى المـدّة الزمنيـة للإلقـاء التـي يجـب اسـتغلالها بالتسـاوي. الارتجـال هـو مبـدأ المسـابقة، المؤثّـرات الخارجيـة ممنوعـة كالموسـيقى والملابـس والأكسسـوارات، يجـب أن يركّـز الحضـور علـى الشـعر لا غيـر، ثمـة مواضيـع كثيـرة يمكـن أن تـدور حولهـا المسـابقة، لكـن التيمـة الأثيـرة لـدى المتباريـن هـي الهجـاء. يعيَّـن الحـكام ويكـون عددهـم خمسـة، وكل واحـد منهـم يمنـح للمتبـاري بعـد الأداء نقطـة عدديـة مـن صفـر إلـى عشـرة.

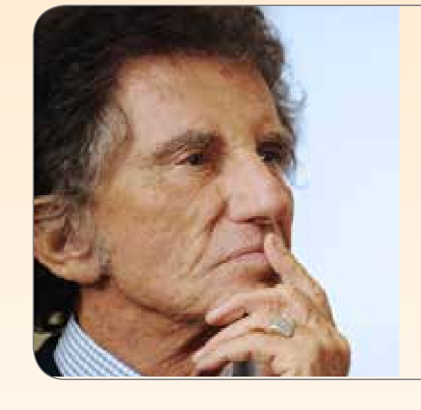
فـي بدايـة التسـعينيات أراد سـميث أن يوسّـع نطـاق مسـابقته فنظّمهـا فـي سـان فرانسـيسكو، وشـارك فيهـا شـعراء مـن ثـلاث مـدن: سـان فرانسـيسكو، نيويـورك، وشـيكاغو طبعـاً، بعـد ذلـك سـتصبح «البويتـري سـلام» حاضـرة فـي أكثـر مـن 500 مدينـة وبلـدة داخـل الولايـات المتحـدة وخارجهـا أيضـاً. ومـع شـهرة هـذه المبـاراة الحماسـية سـتسـعى شـركات الإشـهار وبرامـج الواقـع فـي التليفزيـون الأميركـي إلـى محاولـة تبنّيهـا، لكـن مـارك سـميث كان دائـم الرفـض، بحجـة أن مـا هـو تجـاري سـيقضي علـى عفويـة الشـعر.







60



جاك لانغ:
أرفع قُبَّعَتي احتراماً للتونسيين

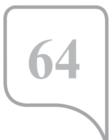
لا مناسبة تنفع لتبرير حوارٍ مع جاك لانغ، أحد أهمّ الشخصيّات الثقافية الفرنسية، فالكسب للدوحة –المجلة وقد خصّها بلقاءٍ حميم في أثناء زيارته للدوحة – المدينة. إنجازاته الكثيرة، وشغفه بالعمارة، وحبّه للفنون، وعمله حالياً مديراً لمعهد العالم العربي في باريس، كلّها وأكثر كانت موضوع هذا الحوار.

أدب



الكتابة من أجل الفوز

تثيرُ هواجس الكتّاب بالجوائز والانتشار واقعاً أو مجازاً أو على الفيسبوك، كثيراً من الغبار. وتُلهم كُتّاباً آخرين الكتابة عن ذلك؛ ها هنا غيضٌ من فيض.





مختارات شعرية لأليخاندرا بيثارنيك

ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود.

"شارع الشاعر الحديدي" لهنري بول

ترجمتها عن الإنكليزية أماني لازار.

70



نصوص

107 اللقطة الذكية جارة الفكر العميق



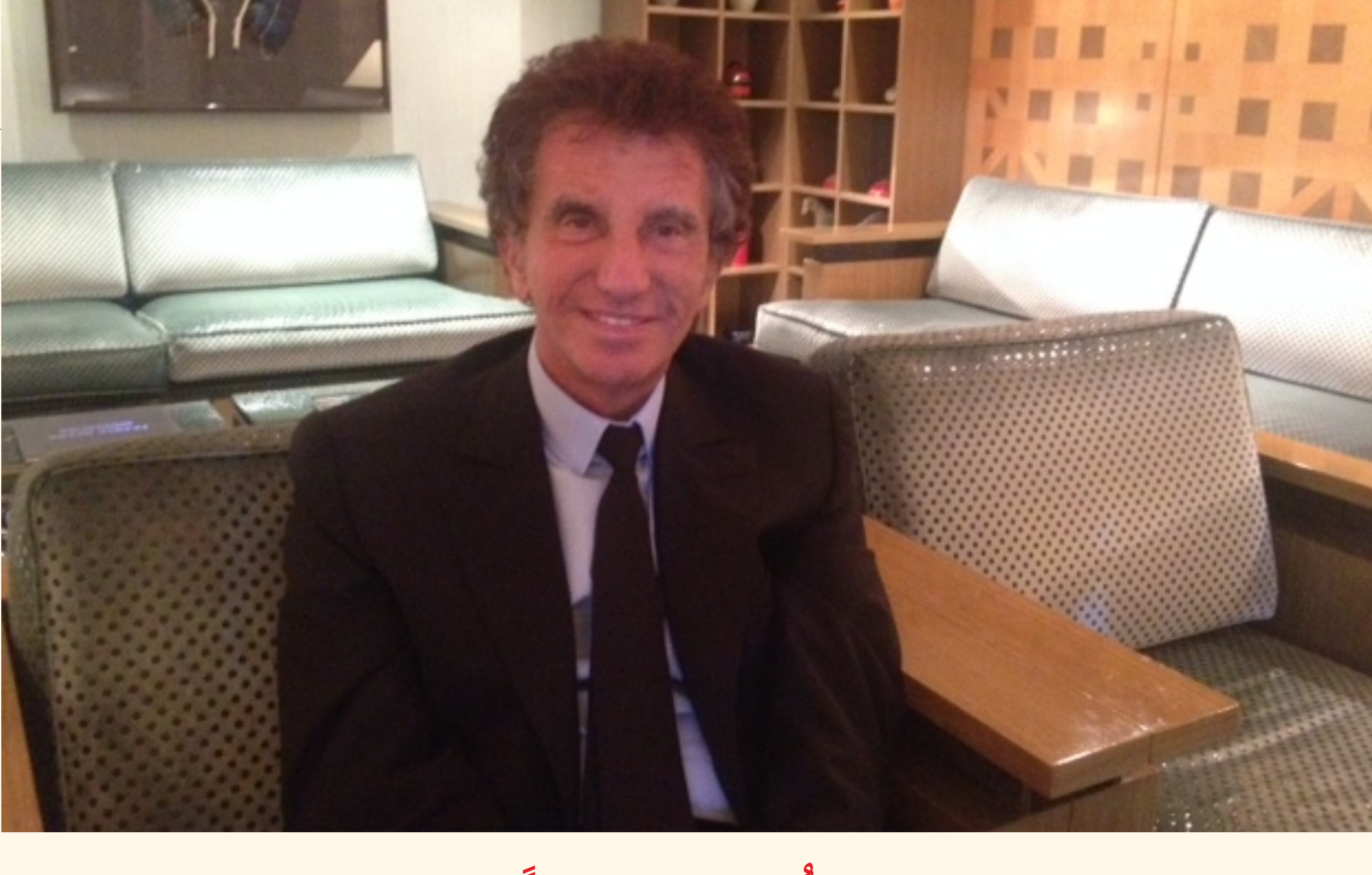
لن ينجو أحدٌ، ربما، من الوقوع في دائرة السحر الجميل التي نصبها لـ "أهل الفيسبوك" أحد أهمّ الكتّاب والباحثين اللبنانيين: أحمد بيضون. ها هنا قراءة لكتابه المتفرّد "دفتر الفسبكة؛ نتفٌ من سيرة البال والخاطر".



104



الشعر لعبة استعارية على حافّة السرد الخفّي، هكذا يبدو أحمد يماني في ديوانه الأخير "منتصف الحجرات" الذي يدور كله تقريباً حول المرأة والحبّ، ومع ذلك ليس فيه شيء من تقليدية الغزليّات. هاهنا دعوة لقراءة نصوص "أقرب ما تكون إلى المشي في حقلٍ أغرقته الأمطار".



جاك لانغ: أرفع قُبَّعَتي احتراماً للتونسيين

حوار - ديمة الشكر

كان اللقاء مع جاك لانغ المدير الحالي لمعهد العالم العربي ووزير الثقافة (لدورتين) والتربية (لمرة واحدة) السابق، في دارة السفير الفرنسي في الدوحة. الدارة الفسيحة، المشجّرة، والمبنية وفقاً لطراز ثمانينيات القرن المنصرم، مزيَّنةٌ بأعمال النحّات الفرنسي الشهير أرمان، وينمّ تمازج اللونين الأزرق الهادئ والبنّي المنطفئ عن الذوق الفرنسي الرفيع. لا مجال فعلاً لتقديم جاك لانغ أحد أشهر الشخصيّات الثقافية والسياسية الفرنسية التي أثرّت- بصورة لا عودة عنها- في الحياة الثقافية الفرنسية. عمل جاك لانغ في المجال العام وتقلّد مناصب رفيعة في أثناء حكم الرئيس الراحل فرانسوا ميتران، حيث تمّ إنجاز صروح ثقافية عديدة منها معهد العالم العربي، والهرم الزجاجي في متحف اللوفر، وأوبرا الباستيل، والمكتبة الوطنية الجديدة (مكتبة فرانسوا ميتران)، وغيرها. لا يبدو على هذا الرجل السبعيني (ولد عام 1939)، أي ملمح للتعب، بل العكس، يبدو ممتلئاً بالحماسة والشغف، وقبل أن أبادر أنا بالسؤال، قال لي بحماسة: ما المفيد الذي أستطيع أن أخبرك إياه؟

أنت حاصل على شهادة الدكتوراه في الحقوق. وحين ننظر إلى مسيرتك المهنية الغنية التي تدعو للإعجاب حقّاً، يخيّل إلي أن هذه الخلفية الحقوقية، سمحت لك بتجسيد إنجازاتك الثقافية على نحو خاصّ، إذ إننا نرى اليوم هذه الصروح الثقافية فعّالة. فهل تظن أن تنوُّع اختصاصاتك الجامعية له علاقة بالأمر؟

- مهنتي الحقيقية هي أستاذ في القانون، فقد درّست القانون لمدة طويلة، وكنتُ عميد كلية الحقوق أيضاً. أحبّ القانون، وأحبّ التدريس هنا صحيح، هذه هي مهنتي الحقيقية. وليس من الخطأ القول إن المعرفة بالقانون قد تكون مفيدة عند القيام بوظيفة تتطلّب قدراً كبيراً من المسؤولية، إذ إن خلفيتي هذه كانت بمثابة تحضير لي للاضطلاع بمراتب وظيفية عالية ومهمّة قبل أيّ شيء آخر. لكن، قبل ذلك سمحت لي خبرتي بابتكار مهرجان المسرح العالمي في نانسي، فتعلّمتُ كيف تتمّ إقامته وتفعيله وتصوّره. ومن ثم بعد ذلك، أصبحتُ مديراً للمسرح الوطني، وهنا أتاح لي أيضاً فهم نظام الإدارة الفرنسي والمسائل المتعلّقة به بشكل أفضل. إذاً، صحيح أن خبرتي السابقة أو خلفيتي بوصفي أستاذاً للقانون ومبتكرَ مهرجانات ومناسبات ثقافية، وعملي في وظائف ذات مسؤوليات عالية في المؤسسات العامّة، قد ساعدتني كلّها، وحضّرتني للقيام بالمهام الوظيفية التي طُلبت مني بعد ذلك، ليس من أجل تصوّرها فحسب، بل من أجل إدارتها أيضاً.

لو زرتُ باريس اليوم فإنني أرى القوس الكبير، وأوبرا الباستيل، ومتحف اللوفر الكبير، والمكتبة الوطنية (مكتبة فرانسوا ميتران) على سبيل المثال. هذه الصروح الثقافية متميّزة بعمارتها، ومن ثمّ، ها أنت هنا اليوم في الدوحة، وها هو المتحف الوطني الذي صمّمه المعماري الفرنسي الشهير جان نوفيل. ما شعورك حين ترى أفكارك متجسّدة؟ خاصّة وأنه المعماري نفسه الذي صمّم معهد العالم العربي؟

- في البداية أنا مسرور جداً بهذا، وصحيح أن جان نوفيل هو المصمّم المعماري لمعهد العالم العربي، لكنّه لم يكن معروفاً ألبتة وقتها. وأذكر تماماً أنه عندما كنا – بالتوافق مع الرئيس فرانسوا ميتران – في صدد استدراج عروض من أجل بناء المعهد، قرّرنا ألا نتوجه إلا لمعماريّين شبّان، وكان ثمة حوالي (دزينة) من المعماريين الشباب أعمارهم في الثلاثينيات. وقد كان هذا خروجاً عن العادة المتّبعة والسائدة، إذ عادةً ما كانت الدولة تتوجّه نحو - بين مزدوجين - معماريين كبار ومعروفين ومُكَرّسين ومن الحائزين على جائزة روما مثلاً. حين اخترنا جان نوفيل لم يكن معروفاً أو مشهوراً أبداً وقتها. وأنا سعيد جداً بأن الأمر لقِيَ نجاحاً كبيراً، خاصّة وأن نوفيل أصبح نجماً عالمياً. وها نحن هنا أخيراً، حين قرّرت السلطات الحاكمة في قطر استدراج عروض مماثلة أو استدعاء أشخاص ساهمتُ بدعمهم شخصياً حين كانوا شباناً، فهذا- إذاً- تكريسٌ مهمّ للعمارة وللجهود التي بذلتُها. وينطبق الأمر نفسه على بيي Ieoh Ming Pei، ولو أنه ليس فرنسياً، فهو مصمّمّ الهرم الزجاجي في متحف اللوفر، وفي متحف الفنّ الإسلامي هنا في الدوحة. وكذلك ڤيلموت Jean-Michel WIL-MOTTE، المصمّم الشاب وقتها، الذي ساهمنا في التعريف به وفي إطلاقه أيام حكم الرئيس ميتران، هو الذي قام بتنفيذ السينوغرافيا في المتحف الإسلامي، وأذكر أننا وقتها أوكلنا إليه مهمّة تصميم الديكور للشقق الخاصّة برئاسة الجمهورية الفرنسية.

كنتَ- لمرّتين- وزيراً للثقافة، ومرّة وزيراً للتربية، واستطعت خلق 8000 وظيفة خلال 12 عاماً، حتّى أنه في أثناء تولّيك الوزارة، كانت الثقافة تشكّل واحداً بالمئة من ميزانية الدولة. هذا الجانب الاقتصادي- إن جاز القول - يبرهن أن الثقافة يمكن أن تكون عملاً مربحاً؟ أو حتى أداة لمكافحة البطالة؟

- نعم صحيح، وأظن كذلك أنه أمرٌ ذكي فعلاً ما تقوم به السلطات الحاكمة في قطر، لجهة تكريس جهدٍ كبير لفنّ العمارة والاهتمام بالنشاطات غير الاقتصادية، مثل الجامعات والرياضة والمتاحف. هذا استثمار جيد من أجل المستقبل. إذاً، نعم يمكن للثقافة أن تكون مربحة، لكن شرط أن تكون بمستوى جيد.

قمت تقريباً بمحو الحدود بين الفنون الرئيسة والفنون الهامشية إن صحّ التعبير، أي التي من بينها فنون الشارع، والجاز والأغنية والروك والتصوير والسيرك الخ، وقمت بابتكار تظاهرات ثقافية خصيصاً من أجل ذلك مثل عيد الموسيقى، وتظاهرة الشغف القراءة وغيرها، فهل كلّ شيء هو فنّ بالنسبة لك؟

- لا ليس كل شيء فناً، بل يمكن أن يكون شاعراً رديئاً ما يكتب قصيدة رديئة.

لكن هذه الأمور لم تكن رائجةً أو «على الموضة» وقتها.

- نعم صحيح، وقد تمّ انتقاد هذا الاتجاه بشكلٍ كبيرٍ من قبل المعارضة ومن قبل الصحافة. نعم تمّ انتقادي كثيراً على ذلك، واعتبرت المعارضة وقتها، أنني أقوم بخلط كل شيء، وأنني لا أضع أي ترتيب. لكن هذا غير صحيح، فنحن نبحث دوماً عن الإبداع والصرامة والنوعية في كل فنّ من الفنون، سواء أتعلق الأمر بالقصص المصورة أم تعلّق بالرسم أو النحت أو الموسيقى. ببساطة أقول إنه ليس من الطبيعي أن يتمّ تجاهل رقعة كبيرة من الثقافة أو تهميشها وتناسيها.

▣ ألهذا السبب- ربّما- طالبت مرّة عام 1988، أو دعوت لإنشاء وزارة للثقافة والجمال؟

- بل قلت إنه من المرغوب والأثير الجمع ما بين التعليم والثقافة. ومن ذلك، كانت فكرة خلق نوع من وزارة الجمال والذكاء، كان تعبيري طنّاناً جداً. ولكن في آخر المطاف، كنت وزيراً للثقافة ووزيراً للتربية بشكل متلازم لمدة 11 أو 12شهراً تقريباً، أي جمعت التعليم والثقافة.

ربما- إذاً- لأجل هذا آثرت البقاء وقتها في مكتب وزارة الثقافة، الذي شغله سابقاً أندريه مارلو Andre Malraux، بدلاً من مكتب وزارة التربية الذي صمّم ورق جدرانه بيير ألشينسكي Pierre Alechinsky. أيعود السبب في ذلك إلى الوجود المجازي لمارلو؟ هل تعتبره ملهماً لك؛ بمعنى أنك تتبع دربه في «دمقرطة الثقافة»؟

- لا؛ كان ذلك قبل. مالرو ساهم في خلق وزارة للثقافة، إذ قبل شارل ديغول وقبل أندريه مارلو وقبل عام 1958؛ أي منذ زمن بعيد، لم يكن لوزارة الثقافة من وجود، وكانت توجد فقط إدارة عامّة للفنون الجميلة، وكانت تابعة لوزارة التعليم الوطني أي التربية. وإذن، لم يكن الأمر سهلاً. إن أهمّ إنجاز لمارلو هو خلق وزارة الثقافة، إضافة- بالطبع- إلى إنجازات أخرى كثيرة مثل المحافظة على التراث، أقصد التراث في مراكز المدن التي كانت وقتها مهملة. وهو، أي مالرو- عبر طريقة كلامه وطريقة تصرُّفه وتكوينه الخاصّ- أعطى ألقاً للفنّ وللثقافة. هو رجل الكلمة، الأديب كما هو معروف، وللكلمة تأثير كبير.

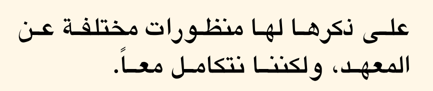
▣ أنت اليوم مدير معهد العالم العربي ضمن سياق يجتاز فيه العالم العربي فترة انتقالية وتغييرات سواء على المستوى السياسي، أو الاقتصادي أو الثقافي، أو الفني.

- في هذا الوقت، فإن دور المعهد متواضع وطموح في الآن نفسه. لكن لا يمكن قياسه الآن. العالم العربي شاسعٌ وكبير، وهو غير مقتصر على الاثنتين والعشرين دولة، فهو حاضر في كلّ القارات، إذ إن المساهمات والابتكارات العربية منتشرة ؛ ثمة «عالم عربي» في إفريقيا وفي آسيا وفي أميركا اللاتينية وأوروبا، العالم العربي هائلٌ إذاً، وتبلغ حدوده العالمية. وفي الوقت نفسه، فإن معهداً مثل معهد العالم العربي متفرّد ولا مثيل له، و يجب أن يعبّر عن التاريخ والتراث والثقافة القديمة والعميقة، ويجب- في الوقت نفسه- أن يكون منتبهاً، كما قلتِ، إلى التغيُّرات والتحوُّلات في العالم العربي. على سبيل المثال، نحن نحضّر لإقامة سمبوزيوم دولي، في شهر سبتمبر- أيلول، حول التجديد في العالم العربي، وسنقوم بدعوة شخصيات وشهود من أجل تسليط الضوء على تنوُّع التجارب والمشاريع في مختلف البلدان العربية. إذ إن وسائل الإعلام حين تتطرَّق بالحديث عن العالم العربي، فإن ذلك لا يكون إلا من خلال التطرُّق إلى العنف والحروب غالباً، ونادراً جداً ما تتطرّق إليه من خلال الأشياء الإيجابية الموجودة أصلاً. إذاً، فإن هذا الأمر هو من مهمّاتنا نحن أيضاً.

▣ يحتفل المعهد اليوم بمرور خمسة وعشرين عاماً على إنشائه، واليوم ثمة متحف الـ «le MuCEM» في مرسيليا، وكذلك قسم الفنون الإسلامية في متحف اللوفر، فضلاً عن المعهد الجديد في الدائرة الثامنة عشرة في باريس، أي معهد ثقافات الإسلام، أين المعهد من كل هذا؟

- أنا مسرور جداً بوجود هذه المؤسسات التي تذكرينها. أصلاً لا يمكنني التذمّر البتة، إذ إنني شاركتُ أنا نفسي- قليلاً- في ولادة أو تجديد متحف اللوفر (إن جاز التعبير، بل حتّى ساهمتُ في إنشاء قسم الفن الإسلامي في متحف اللوفر، وذلك حين كنت في أوّل عهدي بوزارة الثقافة في يونيو/حزيران عام 1981. فقد اكتشفتُ مجموعة الفن الإسلامي الخاصّة باللوفر موجودة أو- بتعبير أدقّ- مدفونةً في الصناديق في قصر طوكيو الذي كان بمثابة مقبرة لمتاحف فرنسا، فكلّ ما لا تريد المتاحف عرضه كان موجوداً هنا. في تلك اللحظة، اتجهتُ نحو مدير متاحف فرنسا، وليس مدير متحف اللوفر كما يُسَمّى اليوم، وهو رجل ممتاز ورائع، وسألته: لماذا هذه المجموعة موجودة هنا؟ ولماذا ولا يتمّ عرضها ؟ فقال لي: لا يوجد مكان يتّسع لها. وينطبق الأمر نفسه على التحف الإفريقية أيضاً.

كان ثمة طريقة تصرُّف خاصّة بالمتاحف الفرنسية تجاه ما يتعلّق بالبلاد غير الأوروبية، بل حتّى الأوربية، ليس كلها بالطبع بل بعضها مثل إسبانيا أو هولندا ربما. فقال لي: نحن لا نستطيع عرضها في الوقت الحالي. إذاً، الأمر ينمّ عن قلّة اهتمام حقيقي، لذا قمت باتخاذ ذلك القرار، الذي لم يكن سلطوياً، لكن ذا سيادة، وقابلاً للتنفيذ، فقد كنت موكلاً، وقتها، ومنشغلاً بالإشراف على بناء المعهد، فأخذت القرار بتقييم مجموعة الفنّ الإسلامي وعرضها بشكل مؤقّت في معهد العالم العربي. لقد تمّ نسيان ذلك. لكن ولمدّة حوالي خمس إلى سبع سنوات، فإن جزءاً من المجموعة لا كلّها- بالطبع- فهي كبيرة، وهو الجزء الأجمل منها، كان معروضاً في معهد العالم العربي. وفي النهاية استيقظ متحف اللوفر إن صحّ التعبير، وانتبه إلى أن هذه المجموعة تعود إليه، وهكذا فقد أقاموا- أولاً- قسماً خاصّاً بالمجموعة في قلب المتحف، ومن ثم- لاحقاً- قام مدير المتحف اللوفر بإنشاء مكان أكبر وخاصّ بالمجموعة الإسلامية. إذاً، لا، ليس بإمكاني التذمُّر ألبتة، بل على العكس أنا سعيد، وهذه المؤسَّسات التي أتيتِ



على ذكرها لها منظورات مختلفة عن المعهد، ولكننا نتكامل معاً.

أنت تدافع عن فكرة إدراج اللغة العربية في المدارس، وتدعو كذلك إلى تفعيل تدريسها في معهد العالم العربي، فهل تتكلّم العربية: هذه اللغة التي تصفها أنت بأنها لغة حضارات؟ وكذلك قمت مؤخّراً بتقليد سعادة وزير الثقافة الدكتور حمد بن عبد العزيز الكواري وسام الاستحقاق في الفنون والآداب هنا في الدوحة، وكذلك قمت بتقليد الشاعرة والرسامة إيتيل عدنان وساماً في معهد العالم العربي.

- للأسف لا، أنا لا أتكلّم اللغة العربية. ونعم، السيد وزير الثقافة الدكتور حمد الكواري حصل على أعلى وسام تقدير من الجمهورية الفرنسية، نتيجةً لجهوده المتميّزة والمستمرّة في دعم الثقافة في قطر، وهو يدعم الحوار بين بلدينا، وله إنجازات كبرى في الثقافة في قطر. أمّا السيدة عدنان فقد التقيتها. إنها سيدة رائعة، وخارقة لما هو مألوف، فكرها إشكالي. لقد قمتُ بالتحدُّث مع مدير المتحف (متحف الفنّ الحديث) هنا، وتقدّمت باقتراح استضافة معرض لإيتيل عدنان، ربما نقوم بتنظيم شيء عنها بعد معرض منى حاطوم.

من هم الكُتّاب العرب الذين تقرأ لهم، وتحبّ أعمالهم؟

- قرأت قليلاً من الأدب العربي. قرأت منه ما هو مرتبط بتاريخنا، وبشكل خاصّ قرأتُ في المسرح، وغالباً ما كانت الأسماء التي قرأتُ لها من المغرب العربي. قرأت كاتب ياسين. بالنسبة لأبناء جيلي، فهي فترة ازدهار كتّاب المسرح، قرأتُ لهم بما أنني أنا نفسي أصلاً شغوفٌ بالمسرح. لكن لو تناسيت المغرب العربي للحظة، يخطر في بالي المصري علاء الأسواني، أحبّ كتبه. ربما كان الأمر مصادفةً، إذ إن أحد زملائنا، السيد غوتييه الذي



كان سفير فرنسا في اليمن، وكان قنصلاً في الإسكندرية أو القاهرة على ما أظن، هو من دلّني على الأسواني، وأعرف المترجم الذي ترجم رواية «شيكاغو» إلى الفرنسية. لقد نظّمنا في معهد العالم العربي تظاهرةً ثقافية حول الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. حضرت عرض مسرحيته «طقوس الإشارات والتحوُّلات» في الأكاديمية الفرنسية، بإخراج الكويتي الموهوب جداً سليمان البسّام، كذلك كان ثمة سلسلة محاضرات حول أعمال ونوس المسرحية، وتمّ عرض فيلم «هنالك أشياء كثيرة كان يمكن أن يتحدّث عنها المرء» الذي أخرجه السوري الراحل عمر أميرلاي، وتمّ تصويره حين كان ونوس يصارع المرض. الفيلم بمثابة شهادة قاسية عن فلسطين وإسرائيل.

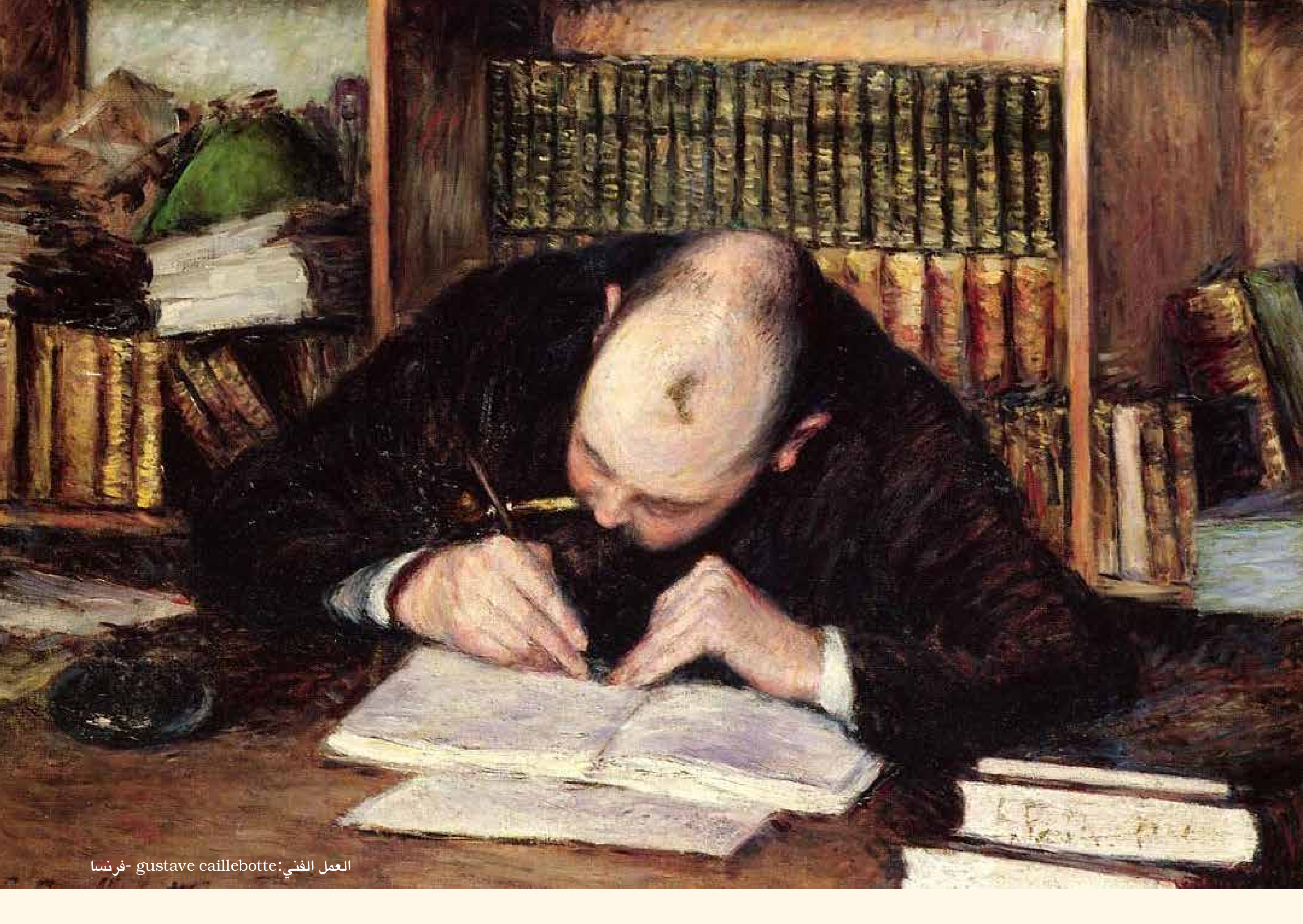
منذ بضعة أسابيع قمت بافتتاح معرض في معهد العالم العربي عن سورية وعن مملكة ماري التي اكتشفها الفرنسي أندريه بارو، André Parrot، فماذا يمكن أن تقول بصدد التدمير غير المسبوق لهذا البلد، سورية؟

- نحن لا يمكننا ألبتة أن نفهم، أو نستوعب كيف يقوم كائن بشري بهدم وتدمير مماثلين. لا نفهم مطلقاً كيفَ يقوم بشّار الأسد والموالون له بتهديم كهذا!؟ لا أفهم كيف يتمّ التصويب على المتظاهرين، وإطلاق النار المباشر عليهم وقتلهم خلال الربيع العربي، ومن ثَمّ الاستمرار في هذا العنف، وفي خنق البلد وحصاره من دون أي توقُّف؟ في كلّ مرّة أتطرّق فيها للحديث عن سورية أسأل: أهذا حقيقي أم إنني أحلم؟ في الحقيقة هذا كابوس. يمكن للبشر أن يصبحوا وحوشاً، أتعلمين؟ لقد تعرّفت إلى بشار الأسد، التقيتُ به في دمشق وفي باريس، ونلاحظ أنه في حال يشعر الكائن البشري أنه في خطر، أو أنّ سلطته في خطر في بلدٍ غير ديموقراطي، فإنه يلجأ إلى أبشع أنواع العنف، لذلك يجب إقامة الديموقراطية، نأمل هذا، خاصّة حين نرى الأنموذج التونسي، نعم، نعم أنا أرفع قبّعتي احتراماً للتونسيين، فقد نجحوا في وضع الدستور، لم يكن ذلك سهلاً، فقد كان على كلّ الأطراف المختلفة القبول بصيغة توافقية. وأنا سعيد جداً من أجلهم ومن أجل العالم العربي، سعيدٌ بشكل خاصّ من أجل التونسيين، تونس غدت مثالاً. أمّا في ما يخصّ المعرض، وما يخصّ سورية، فقد نظّمنا منذ عدة أشهر يوماً كبيراً مخصّصاً لسورية، ولاقى نجاحاً كبيراً، والآن نحضّر لتظاهرتين من دون أن تساورنا الأوهام إذ إن التراث التاريخي في خطر، والآن نحضّر لتظاهرتين اثنتين: واحدة عن التراث التاريخي المُعَرَّض للخطر، وأخرى عن اللاجئين. المسألة في سورية مثيرة للمشاعر جداً.

الكتابة من أجل الفوز

تيم باركس
ت - نوح إبراهيم

أحد الألغاز الكبرى في حياة الكاتب هو التحوّل الذي يظهر حين ينتقل من روائي لم تُنشَر أعماله إلى روائي نُشِرت أعماله. إن كنت تبحث عن حالةٍ مماثلة، تفقّد الحياة المهنية لسلمان رشدي.
ها هنا مقتطف من مقابلته مع باريس ريفيو في عام 2005: «كثير من الناس من ذاك الجيل الموهوب للغاية الذي كنتُ جزءاً منه، وجدوا طرقهم ككُتّاب في عمرٍ أصغر مني بكثير. بدا وكأنهم يتجاوزونني بسرعة: مارتِن آميس، يان ماك إيوان، جوليان بارنز، ويليام بويد، كازوو إيشيغورو، تيموثي مو، أنجيلا كارتر، بروس تشاتوين. إذا أردنا أن نسمّي بعضهم فقط. كانت لحظة استثنائية في الأدب الإنجليزي، وكنت أنا المتروك عند خطّ البداية، لا أعرف في أي طريق أركض، ولم يكن هذا سهلاً».
إنه سباق. خذ أية نسخة من سيرة رشدي «جوزيف أنطون» -الاسم المستعار الذي يربط رشدي باثنين من أعظم كُتّاب الأزمنة الحديثة- وستجد أنه يرى كلّ علاقةٍ، - سواءٌ أكانت مع الأصدقاء أم كانت مع المنافسين في المدرسة، مع زوجاته وشريكاته، مع زملائه من الكتاب، وأخيراً مع العالم الإسلامي- قائمة على أساس الفوز والخسارة. وفي الجوهر المؤلم من هذه الصراعات- في المرحلة المبكرة على الأقل- يكمن «فشله المتكرّر في أن يكون أو يصبح كاتباً محترماً قابلاً للنشر». هذا سباق السباقات: النشر.
في النهاية، قرّر رشدي أن هذا الفشل مرتبطٌ بمسألة الهوية «ببطء، من مكانه الوضيع في قاع البرميل الأدبي، بدأ يفهم». انطلق إلى الهند ليوطّد الجانب الهندي من هوّيته، لأنه أدرك أن هذا ما سيساعده على أن يصبح كاتباً ناجحاً، وبالفعل، سرعان ما بدأ يتخيّل «المشروع العملاق الذي إمّا أن يجعله يربح كل شيء، أو يخسر كل شيء، حيث خطر الفشل أكبر بكثير من احتمال النجاح».
وبعد نشر رواية «أطفال منتصف الليل»: «حدثت أشياء كثيرة لم أجرؤ على الحلم بها قط: الجوائز والكتاب الأفضل مبيعاً وفوق كل شيء: الشعبية». وحين يتحدَّث عن الليلة التي فاز فيها بجائزة (بوكر)، يصف سعادته بفتح «النسخة الجذابة المغلّفة بالجلد لرواية «أطفال منتصف الليل»، ويقرأ على الغلاف: الفائز». الأمر كلّه يتعلّق بهذا.
يقرأ المرء روايات رشدي، ويجد أن الشخصيات الرئيسية- شأنها شأن مبتكرها- تميل إلى أن تكون محكومةً بصراعات الفوز والخسارة وبإجلال الذات: فمثلاً شخصية أورموس كاما بطل رواية «الأرض تحت قدميها» يائسٌ من أن يصبح نجم روك، تماماً مثلما كان رشدي يائساً من أن يصبح كاتباً. وهو أيضاً عازمٌ على الفوز بالجميلة والموهوبة (فينا)، التي رغم حبها له ترى قبولَ عرض حبّه شكلاً من الاستسلام، بوصفها توّاقةً لأن تصبح مُغَنّية لا تقلّ عنه عَظَمةً. في الوقت نفسه، يلقى (كاما) منافسةً من (راي ميرشانت)، راوي الرواية، على الفوز بحُبّ (فينا).
لكن ما يفوق حبكة الروايات، هو لغة رشدي المفرقعة


العمل الفني: gustave caillebotte - فرنسا

باستمرار والمليئة بالتوريات والألاعيب. وسرعان ما تؤسّس معرفتُه الواسعة القاسية هرَماً يهيمن عليه الكاتب/الراوي، فيكفّ القارئ عن الإعجاب الفاتر، أو يغضب. هاتان هما الاستجابتان الوحيدتان. يعبّر رشدي في مواضع عديدة من روايته «جوزيف أنطون» عن حيرة حقيقية إزاء سبب عداوة الكثير من مراجعي الكتب والزملاء المؤلّفين له. ويشعر أن لا أحد يعادي الفائزين الآخرين بهذا القدر. وربما لأنه يبالغ في توضيح كمّ من المهم أن يُرى كفائز.

وهو محقّ في هذا الأمر للأسف، إذ لا أحد يُعامَل بفوقية متواضعة كما يُعامَل الكاتب الذي لم يُنشَر أو مَنْ في سبيله كي يصبح فناناً بشكل عامّ. ففي أفضل الأحوال يُرثى لحاله، وفي أسوئها يُسخر منه. لقد توقّع أن يتفوّق على الآخرين وفشل. لا زلتُ أتذكّر المحادثة حول سرير أبي المُحْتَضَر، حين سألته الطبيبة الزائرة عما يفعله أبناؤه الثلاثة. حين وصل أبي إلى الابن الأخير، وقال إن تيموثي الشاب يكتب روايةً ويريد أن يصبح كاتباً، طلبت السيدة الطيبة التي لم تنتبه إلى دخولي الغرفة من أبي ألا يقلق، إذ سرعان ما سأغيّر رأيي وأجد شيئاً أكثر تعقّلاً لأفعله. بعدها بسنواتٍ عديدة صافحتني السيدة نفسها باحترامٍ حقيقي وهَنَّأتني على عملي، رغم أنها لم تقرأ كتبي!.

لِمَ نشعر بهذا التبجيل غير النقدي تجاه الكاتب الذي نُشِرت أعماله؟ لمَ- فجأةً- يخلق واقع النشر البسيط شخصاً كان موضعَ سخرية والآن أصبح موضعَ إعجابٍ مستحَقٍّ، ومخزنَ معرفة خاصّة ومهمّة عن الشرط الإنساني؟ السؤال الأكثر إثارةً للاهتمام هو: ما تأثير هذا التحوُّل من السخرية إلى التبجيل على الكاتب وعمله، وعلى الأدب الروائي عموماً؟

أدرِّس كلّ عام الكتابة الإبداعية لطالبين اثنين فقط، يكونان في منتصف العشرينيات من عمرهما، يتبعان دروة دراسات عليا في بريطانيا، ويأتيان إليّ في إيطاليا كجزءٍ من برنامج تبادل الطلاب. البحث عن النشر، والنشر بأسرع وقت ممكن هما حاجةٌ ملحّة تصبغ كل ما يفعلانه بصبغتها. غالباً ما يحذفان سطراً تجريبيّ الطابع، أو موضوعاً يعملان عليه، لأنهما مضطرّان لكتابة شيء «قابل للنشر» أكثر، وهذا يعني أنه «تجاري» أكثر. سيصعب على الذين لم يعانوا من هذه الفكرة الاستحواذية، تقديرُ كم يمكن أن تكون شرطية تماماً ومستنزفة تماماً. يضع هذان الشابان الطموحان لأنفسهما موعداً نهائياً لإنجاز العمل، وحين لا ينجزانه في الوقت المحدَّد، فإن المرارة المتنامية تجاه الثقافة الحديثة والطبيعة المرتزقة للناشرين والمحرّرين، تخفي بالكاد شعوراً ساحقاً بالفشل الشخصي.

ندرك كلّنا آلام من يريد أن يكون كقدوته، لكن الكيفية التي تغذّي بها العقلية نفسها عالمَ الرواية أقلّ وضوحاً بالنسبة للشخص نفسه. ثم يأتي اليوم الذي تُنشر فيه أعمال أولئك الذين يريدون أن يكونوا كقدوتهم، على الأقل أعمال بعضهم؛ تصل الرسالة أو المكالمة أو الرسالة الإلكترونية، وفي لحظة واحدة تتغيَّر الحياة. يبدأ الناس

بالاستماع إليك باهتمام، تعتلي المسرح في المهرجانات الأدبية، يُسَلَّط عليك الضوء في القراءات المسائية، يُطلَب منك أن تكون حكيماً ووقوراً لتدين هنا أو لتصفِّق لذاك، ثم أن تتحدَّث عن روايتك التالية كمشروع ذي أهمية لافتة، أو أن تعبِّر عن رأيك الجليل حول مستقبل الرواية بشكل عام، أو ربما مستقبل الحضارة.

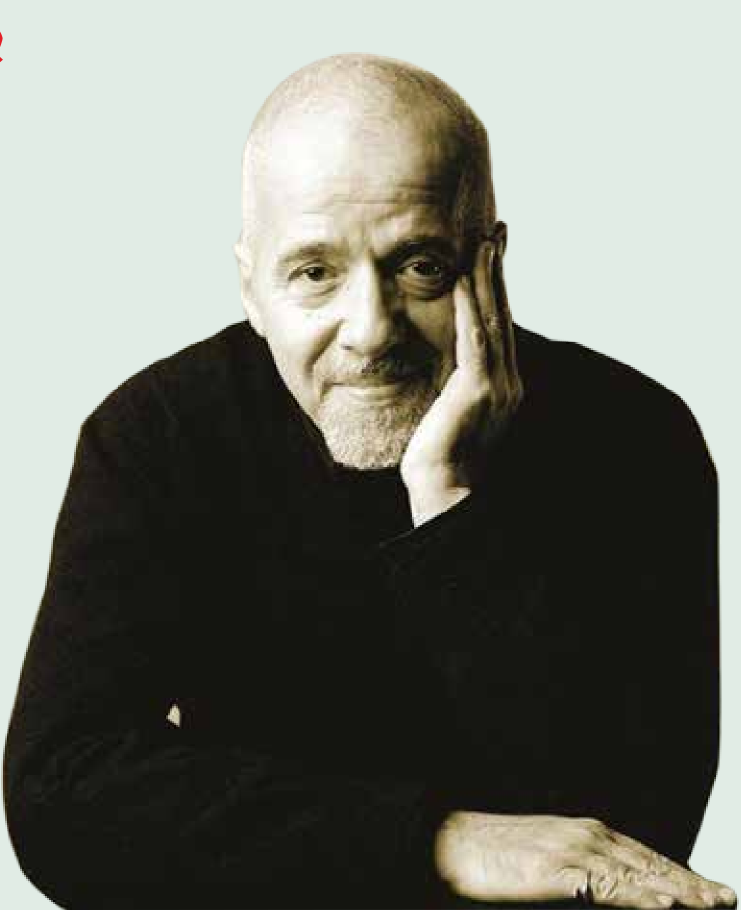
نادراً ما يكون المبتدئون غير سعيدين بهذا. وغالباً ما أدهشتني السرعة والقسوة التي يفصل بها الروائيون الشباب أنفسهم عن جماعة الطموحين المحبطين. بعد سنوات من الخوف من النسيان، يشعر الروائيون الذين نُشِرت أعمالهم أن النجاح كان حتمياً، وأنه في العمق عرف أنه أحد المختارين (وهو أمر أتذكّر كيف أخبرني به «في. إس. نايبول» باستفاضة وقناعة مثيرة للحسد).

ستظهر رسائل على المواقع الإلكترونية للكاتب المصكوك حديثاً، رسائل تثني الكتاب الطموحين عن إرسال مخطوطاتهم. إنهم يعيشون الآن في بُعد مختلف، الوقت ثمين، ثمةَ كتابٌ آخر مطلوب، إذ إنه لا جدوى من التأسيس إن لم يُغْذَّ أو يُستغلّ. ينكبّون على الكتاب، لأنهم واثقون من النشر الآن. وقريباً سيصبحون- بالضبط- ما تريده العامّة منهم: متفرقين، يخلقون ذاك الشيء الخاص، الأدب؛ فنانين.

يغيّر النشر كلّ شيء. تتغيَّر الديناميكية في زواجه، أو زواجها. الزوجة التي لم تُنشَر أعمالها تختلف عن مثيلتها التي نشرت. العلاقة مع الأطفال تتحدّد بهذا. تُكتسب حلقةٌ جديدة من الأصدقاء. يستكشف المؤلِّف، وينمّي في الوقت الإضافي المكانةَ الاجتماعيةَ الجاهزة والمعروفة للفنان، مُرحّباً أو رافضاً دور الواعظ الأخلاقي، أو قد يستبدله بدور المتمرّد- لكن غالباً ما يلتقي الدوران - لكي يظهر باستمرار، أو ينكفئ إلى تخفٍّ مستفزّ. ثمة شيء واحد يجب ألا يفعله أبداً. يجب أن لا يعترف أبداً، إلا ساخراً وكأن الأمر مزحة، بالطموح الضاري الذي يقود هذه الكتابة، وبالهرمية المفترضة بين الكاتب والقارئ، أو ببساطة، بين الكاتب وغير الكاتب، لدرجة أن الكاتب أكثر أهميةً بما لا يقاس وهو بالطبع «حقيقي» أكثر من غيره.

دعونا نؤطّر هذا الأمر بوضوح أكثر: ما هي المعايير الواسعة لتقييم شخص آخر أو تثمينه؟ ليست كثيرة. ونستطيع أن نفكّر فيهم بصرامة بوصفهم طيبين أو أشراراً، شجعان أو جبناء، ينتمون إلى مجموعة أندادنا أو لا ينتمون، موهوبين أو غير موهوبين، فائزين أو خاسرين. لكلّ من هذه المعايير – عفويّاً- فوارق ومجموعات فرعية، لكن المعايير الرئيسية في رأيي هي هذه، وإن سألني أحد: أيّ من هذه المعايير طاغٍ الآن؟، سيتوجب عليَّ أن أقول:

باولو كويلو: تمتعتُ كثيراً بكوني هيبيّاً *



يتحدّث الكاتب البرازيلي المولِد، البالغ السادسة والستين، عن الثروة والسفر وتناول القهوة مع الغرباء:

الكتابة تعني المشاركة: الرغبة في مشاركة الأشياء، التأمُّلات، الأفكار والآراء هي جزء من الشرط الإنساني. اكتشفتُ مبكّراً أن أفضل طريقة للتواصل بالنسبة لي هي عبر كتابتي، لكن الأمر استغرق سنوات حتى أدركتُ أن الكتابة هي ما أودّ القيام به طوال الوقت.

أتذكُّر تلك اللحظات بعد ميلادي: دخل أحدهم الغرفة، فقلتُ لنفسي «هذه جنتي». لا أحد يصدقني. سألت الأطباء ما إذا كان هذا ممكناً- كان الجواب دائماً: لا، لكني أعرف ما رأيته ذاك اليوم.

الكتابة هي تجربة انعزالية: أنا شديد التطيُّر. إن تحدثتُ عن الكتاب،

الأخير. ما يهمّ هو الفوز، والمبيعات، والشهرة، والهيمنة على العالم. مع ذلك، يجب أن لا نعترف بأن هذه هي القيمة الرئيسية. لذا يفوز المرء حين يؤيّد فضائل أخرى، ويتحدّث عن أشياء مختلفة تماماً. يرفع رشدي في روايته «جوزيف أنطون» رايةَ حريةِ التعبير- يتساءل عند نقطة معينة: كيف يكون الأمر عادلاً أن مارغريت تاتشر حرّة في ترتيب حفل تقديم كتاب، بينما أنا- ولأسباب أمنية- لا أستطيع فعل هذا؟ ليس هذا نفاقاً بالضرورة. قد يكترث المرء كثيراً بهذه القضية أو تلك، أو بشكل فني معين، أو بعلم الجمال، لكن ما يهمّ حقّاً في العمق هو الفوز.

تستطيع أن تلقي نظرة ممتعة على المواقع المفتوحة لهؤلاء المؤلّفين، خاصةً أولئك الأقل شهرة ويشرفون على مواقعهم بأنفسهم. أوّل ما يطالعك هو جائزة، علامة النجاح: «وُلِد في دبلن عامَ 1969»، أو «أنا كاتبة حاصلة على جوائز»، فهذه هي العبارة الافتتاحية لموقع «إيما دونوغ» مؤلّفة الرواية الناجحة جداً (غرفة). أمّا موقع الروائي الهولندي الأكثر نجاحاً (وهو أمر قابل للجدل) آرنون غرونبرغ ففيه خريطة للعالم، لكن وحدها البلدان التي نشرت أعماله، كُتبت أسماؤها. بيد أنها كثيرة، اضغط على: مصر، إستونيا، اليابان وسترى أي من رواياته نُشِرت هناك. يدوّن غرونبرغ بالإنجليزية، ومن الواضح أنه توّاق للحصول على جمهور عالمي. وكذلك أنا. ما النجاح في هذه الأيام من دون جمهور عالمي؟

يبقى السؤال: لِمَ يقدّر الناس كثيراً الكتاب، حتّى وإن كانوا لا يقرؤون؟ لِمَ يتدافعون إلى المهرجانات الأدبية، لِمَ تنخفض مبيعات الكتب؟ ربما يكمن الأمر ببساطة، في أن التبجيل والإعجاب، مشاعر جذّابة نرغب في الشعور بها. لكن في عالم الفردانية القاسية تزداد صعوبة العثور على أشخاص تنحني أمامهم من دون أن تشعر بالسخف. فلم يعد السياسيون ولا العسكر يستحقّون ذلك، أمّا الرياضيون فوزنهم خفيف جداً وحياتهم المهنية قصيرة. لهذا، ما المريح بالنسبة للقارئ، وحتى غير القارئ؟ أن يكون لديه بطل أدبي موهوب ونبيل في الوقت نفسه؟ بل قد يكون من النوع الذي عانى طويلاً، أو يكون شخصاً لا يبدو مهتمّاً بالمزيد من النجاح أكثر منا. آليس مونرو، بوصفها اللانهائي، الحزين والهادئ لأشخاص فشلوا في تحقيق أهداف حياتهم، تضع الفكرة كلّها أمامنا، عبر استكشافها الشعور بالفشل، الشعور الذي يتملّك الكثيرين في عالمٍ تنافسي، ها هي تفوز بالجائزة الأكبر على الإطلاق.

* عن نيويورك رفيو أوف بوك

أو ذكرت العنوان بصوت عال أشعر بأن الطاقة التي أحتاجها لأكتب سوف تتلاشى. إنها شيء حميمي جداً، لا أستطيع مشاركته حتى مع زوجتي.

علاقتي مع البرازيل تجريدية للغاية: دمي وطريقة تفكيري برازيليان فقط. لا أميل إلى العودة إلى الماضي، ورغم أني أملك شقةً هناك، إلا أني نادراً ما أزورها. حين أحبّ أنتقل حقّاً.

جنيتُ الكثير من المال: من اللطيف أن تستطيع ارتداء معطف جيد في شتاء جنيف (حيث يعيش كويلو الآن)، لكني أشعر أني دائماً ما كنت غنياً. كنت أستطيع تحمُّل نفقات مسرّاتي الأكبر حتى قبل أن أصبح غنياً. السفر، رمي القوس، الكتابة والقراءة هي أفعالٌ لا تكلّف الكثير.

أستطيع التحكُّم بمصيري، ولكن لا أستطيع التحكُّم بقدري: المصير يعني امتلاك فرص الاستدارة إلى اليمين أو إلى اليسار، أما المصير، فهو شارع باتجاه واحد. أعتقد أننا جميعاً نملك خيار أن نحقّق مصيرنا، لكن قدرنا مختوم.

يشعر الكثير من الناس بأني أهدّدهم: عادة ما تكون ثمة طريقتان للتعامل مع شهرتي؛ إما أن يصبحوا خجولين جداً فأضطرّ للكلام طوال الوقت، أو أنهم يبدأون بالتفاخر والتباهي حول المال الذي يملكون.

لا أفتقد كوني هيبياً: تمتّعت كثيراً، وجبت العالم مشياً. لكني لم أستطع البقاء في تلك الحالة إلى الأبد، متحجّراً تماماً، متجوّلاً حول الكوكب.

لا يميل البشر إلى الزواج من امرأة واحدة بالفطرة: لأجل الحفاظ على جنسنا، لا ينبغي أن نكتفي بامرأة واحدة. لكني أؤمن بالزواج. كنت متزوجاً لمدّة 34 سنة. الحبّ هو أهم شيء في حياتي.

عند الغضب، يكون رَدّ فعلي حيوانياً: طبعي لاتيني. حين أكون في مزاج سيء، سيبدو لك ذلك واضحاً. لو كنت سياسياً لكنت سيئاً جداً لأني دائماً أقول ما أفكّر فيه.

يريد الكثير من الناس أن يكونوا مصّاصي دماء: محاربة التقدُّم في العمر عمليةٌ عقيمة. تثيرني فكرة أني لم أمت شاباً، وأني أتقدّم في العمر من دون مرارة. إنها متعة.

لديَّ الكثير من وقت الفراغ: ثمة فكرة أنه حين تكون كاتباً ناجحاً، تكون مشغولاً دائماً، لكني لست كذلك. أقضي الكثير من الوقت أتجوّل وأشرب القهوة مع الغرباء.
أزور المكتبات المغمورة فقط لأتأكّد أن أعمالي لا زالت محفوظة.

ت – نوح إبراهيم

* عن الغارديان

كتّاب افتراضيّون وكتّاب حقيقيّون

عارف حمزة

صار بإمكان أيّ شخص أن يبني لنفسه جداراً، أو يُغرّد، في مواقع التواصل الاجتماعيّ، بشكل سهل جداً، وبوقت قصير. وخلال وقت قصير أيضاً يصبح بإمكانه أن ينشر كلاماً يُعجَب به الآخرون، وقد يُعلّقون على كلامه، دافعين به إلى التعليق على تعليقاتهم، ومن حيث لا يدرون يدفعونه للمزيد من الكتابة، وللمزيد من الانتظار لعدد الإعجابات، ولعدد التعليقات. وسيدفعه الأمر، بمزيد من ذلك، إلى اعتبار نفسه كاتباً ولو افتراضيّاً، لديه جمهور ولو افتراضيّ في جانب منه، ينتظر كتابات كاتبهم.

علينا الاعتراف أنّ كلّ شخص صار بإمكانه أن يصبح كاتباً، بغضّ النظر عن جودة تلك الكتابة، وتعلّقها بالأدب. وصار لكلّ شخص جمهور هم كتّاب أيضاً يُحمّس بعضهم بعضاً بالإعجابات المتبادلة، والتعليقات التي قد لا تكون سخيفة في جميع الأحوال.

ربّما صارت هناك مدرسة جديدة للكتابة هي مدرسة الفيس بوك. وربّما ستصدر كتب عن أجمل الكتابات، أو أفضل كاتب، على الفيس بوك، طالما صار هناك مَن يفتخر بعدد الأصدقاء أو المتابعين لصفحته. وصار الإعلام يتحدّث عن كاتب معيّن تجاوز عدد المعجبين بصفحته المليون شخص، في الوقت الذي يكفي الإعجاب بتلك الصفحة، وليس قراءة محتوى الصفحة على الدوام، حتى تسير أرقام المعجبين إلى الأمام.

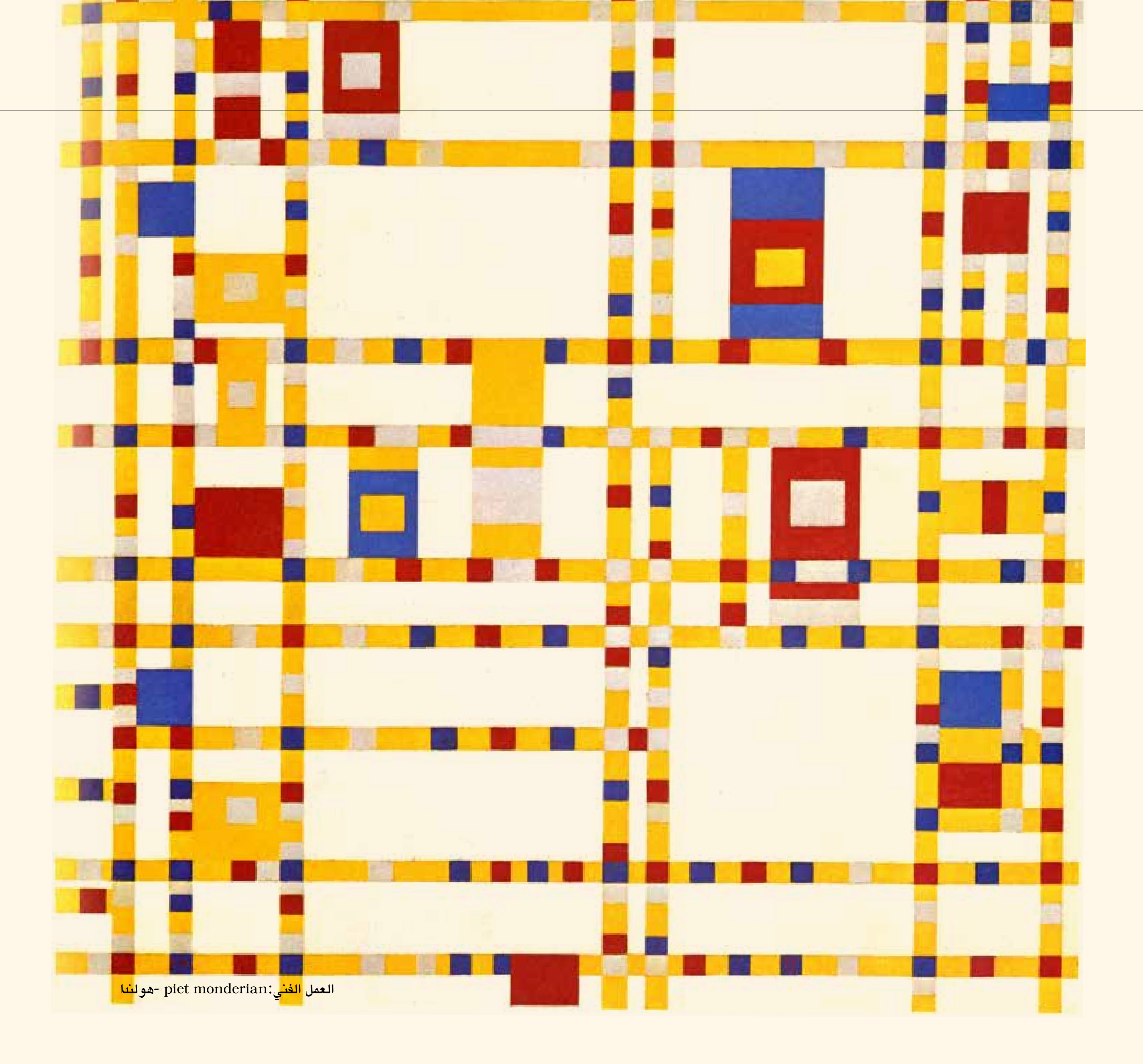
كما يمكن، في يوم ما، أن تصبح هناك جائزة لأفضل كاتب على الفيس بوك، وقد لا يكون ذلك الفائز هو أفضل روائيّ أو شاعر أو قاصّ أو مسرحيّ. وربّما تكون هناك جائزة لأفضل محلّل سياسيّ، أو أفضل مصمّم صفحات، أو أفضل فكرة...إلخ. بمعنى آخر: سيصبح هناك كتّاب افتراضيّون على تلك الدرجة من الأهميّة بغضّ النظر عن عدم انتمائهم لأيّة مدرسة فنّية في الكتابة.

هناك روائيّون وشعراء وكتّاب مسرح دخلوا هذا السباق، وربّما أصيبوا بخيبة الأمل؛ عندما شاهدوا أنّ كتاباتهم لا تُلاقي متابعة أو إعجاباً أو تعليقاً كما تلاقيها كتابات شخص مغمور جداً، وقد تكون كتاباته لا تستحقّ شيئاً في ميزان الكتابة والثقافة والأدب، إلا أنّه يملك ذلك الجمهور الكبير الذي قد لا يكون لكثير منهم أيّة نظرة فنيّة أو قيمة نقديّة. صار هناك من يتحدّى الكاتب الفلاني، الذي صدر له خمس روايات، أو سبع مجموعات شعريّة، بعدد اللايكات والتعليقات التي يحوزها على سطرين أو ثلاثة يكتبها على عجل، ومن دون إتقان لغويّ، مستشهداً بعددها على كتابات ذلك الكاتب!.

هناك حياة أخرى صارت تجري بمعزل عن الحياة الشخصيّة لأحدنا، وقد تشكّل كلّ الحياة الشخصيّة لبعض الناس، لدرجة أنّه صار هناك أناس يقضون حياتهم في البيت، أو في محلّات الأنترنت، من أجل الحصول على أهميّة لهم، باتوا يفتقدونها في حياتهم الشخصيّة.

عدد اللايكات والتعليقات تدخل في خانة التصويت الذي بات ميزة في كثير من البرامج لتحديد جودة المطرب الصاعد (كما في برنامج «the voice»)، أو الفرقة الاستعراضيّة أو الشخص صاحب العرض الأفضل (كما في برنامج «Arabs Got Talent»)، أو حتى «شاعر العرب»..إلخ. ومن نافل القول أنّ هذه الأصوات، التي تحدّد جودة أو مقدرة أو تفوّق شخص أو مجموعة، هي أصوات غامضة، ولا نعرف مقدرتها الحقيقيّة في المجال الذي تؤثّر فيه بمجرّد التصويت. رغم معرفتنا بالأرباح الباهظة التي تحقّقها شركات المحمول المتعاقدة مع تلك القنوات.

لطالما كان هناك كلام عن الكاتب «الاستهلاكيّ»، شاعراً كان أم روائيّاً أم كاتباً بوليسيّاً، الذي كان يحصل على شهرة كبيرة من خلال أرقام المبيعات، والقرّاء العاديّين،



العمل الفني:piet monderian -هولندا

والـكلام العاديّ، وليس من خلال التقييم النقديّ الحقيقيّ. وربّما مواقع التواصل الاجتماعيّ صارت المكان المناسـب لذلك الكاتب.
قليلون هم مَن يقرأون المقالات على الفيس بوك، أو فصلاً مـن رواية، أو نصوصاً شـعريّة طويلة؛ فالكثرة يعتمدون على القراءة السـريعة للكتابـات القصيرة، ولهذا تمّ إطلاق مصطلـح «الفيسـبوكيّين» عليهـم؛ حيث اليـد تظلّ تضغط بسـرعة على «اللايك» من دون تقييم شخصيّ في كثير من الأحيـان. وفي كثير من الأحيان يتـمّ تبادل الإعجابات كردّ للجميل على إعجاب مماثل.
مـن ناحيـة أخـرى أعطـى الفيـس بـوك الشـهرة لأنـاس يسـتحقّون الشـهرة، كما جعـل الكتّاب يعثـر كل منهم على الآخر بالصدفة وبتلك السـهولة، ويقرأ أحدهم نتاج الآخر، ويتبادلـون الأفـكار عن كل مـا يخطر في بالهم بشـكلّ راقٍ وخـلّاق. وفي الوقت ذاته صـار الجدار الذي يبنيه أحدهم، فـي هذا الفضاء الإلكترونيّ، هو الجدار الوحيد الذي يشـعر فيـه بنفسـه، وبدواخلـه. وصـارت حياتـه الحقيقيّة، في الشوارع والمقاهي والأسواق، هي عبارة عن حياة جانبيّة عليه أداؤها لضرورات شخصيّة، قبل أن يعود سريعاً إلى وحدته التي يتمنّاها في ذلك الاحتشاد الافتراضيّ.
صار هناك مَن يظنّ نفسـه شاعراً، دفعة واحدة، من كثرة مـا جاءتـه تعليقات من أصحاب، قد لا تكـون لجميعهم أيّة علاقة بالشـعر، علّقوا على بوحه العـاديّ، والعاطفيّ في العـادة، بأنّه شـعر رائع. وصـاروا ينادونه بالشـاعر!!. ولقب الشاعر هنا، هو الأكثر رواجاً، طالما «الفيسبوكيّون» يُفضّلـون قـراءة وكتابة الـكلام القليـل و«الاجتماعيّ» في الغـالب. لقد صار علينا أن نبحـث إذن عن الناس العـاديّين القليلين بين كوكب الشعراء هنا.



الأعمال الفنية: Giorgio de Chirico -إيطاليا

ثمة أحدٌ نائمٌ في داخلي

مختارات من أليخاندرا بيثارنيك

ترجمة وتقديم - كاميران حاج محمود

أليخاندرا بيثارنيك إحدى الشاعرات البارزات في اللغة الإسبانيّة خلال النصف الثاني من القرن العشرين. اتّسم شعرها بالسوداويّة، وبحضور طاغٍ للخوف والعُزلة والموت، محُاذِياً اضطراب شخصيّتها الّذي تَفاقم ليتحوّل إلى كآبة عميقة ألمّتْ بها لاحقاً. ولا تُخفي النبرةُ الفريدةُ في شعرها، تشرُّبها العميق للتحوّلات التي حملتها حركة الأدب والفنّ الطليعيّ آنئاك. ولعلّ تأثرها المبكّر بالسرياليّة شكّل أوضح ملامح القصيدة عندها، وخصوصاً بعد انتقالها إلى باريس والتقائها بمجموعة من الأدباء والفنانين المُؤثّرين، تعرّفت إليهم هناك، وانعقدت بينهم الصداقات أمثال أوكتابيو باث، وخوليو كورتاثر، وسواهما ممن ساعدوها على الدخول إلى المناخ الثقافي المُتّقد في ذلك الوقت.

لا تخفى الهواجس في شعرها، بيأسها واضطرابات ماضيها، فيما الهوسُ باللغة يقودُ إلى البحث المستمرّ عن صوتٍ ذاتيّ، تراهُ مفقوداً على الدوام. تبدو قصيدتُها كيَدٍ تُزيحُ غلالةً رقيقةً عن نافذةٍ تقعُ في الداخل، خلفها تتوارى رغبةُ بيثارنيك المُلحّة في إذابة الشعر والحياة، أحدهما في الآخر.

ولدت بيثارنيك في بوينس آيرس عام 1936 لعائلة مهاجرة تنحدر من أصولٍ يهوديّة روسيّة، ودرست الأدب في جامعة العاصمة الأرجنتينيّة. نشرت أعمالها المبكّرة في ثلاثة دواوين في خمسينيات القرن الماضي، تجلّى فيها تأثّرها بالشاعر الفرنسي آرتور رامبو. عام 1960 سافرت إلى باريس حيث درست الأدب الفرنسي في السوربون، وتعاونت مع عددٍ من الصحف والمجلّات الثقافيّة، نشرت فيها قصائدها وترجماتها لأدباء فرنسيّين كأنطونان آرتو، وهنري ميشو، وإيف بونفوا وغيرهم. سنة 1964 عادت بيثارنك إلى الأرجنتين بشهرةٍ كبيرةٍ وجوائز أدبيّةٍ عدّة، حيث نشرت أعمالاً جديدة اعتُبِرت الأهمّ في نتاجها الأدبي، كاشفةً عن نُضج شعرها وخصوصيّته مثل: «الأشغال والليالي (1965)»، و«استخراج حجارة الجنون (1968)»، و«الجحيم الموسيقيّ (1971)». بجرعةٍ زائدةٍ من الأدوية أنهتْ بيثارنيك حياتها سنة 1972.

أنا...

جناحَايَ؟
تُويجَان مُتعفّنان

عقلي؟
كؤوسٌ صغيرةٌ من نبيذٍ لاذِع

حياتي؟
فراغٌ مَدروسٌ بعِنايَة

جسدي؟
شَقٌ في كُرسيٍّ

تردُّدِي؟
صَنجٌ طُفوليٌّ

وجهي؟
صِفرٌ مُتَخَفٍّ

عينايَ؟
آه! قِطعَتانِ مِنَ اللانهاية

الزمن

لا أعرفُ عن الطفولةِ
سِوى أنهّا خوفٌ مُضيءٌ
ويدٌ تجرُّني
نحوَ ضِفّتي الأُخرى.
طُفولَتي وعَبقُها
من مُلاطَفةِ عُصفور.

أزرق

كبرتْ يدايَ بالموسيقى
وراءَ الأزهار
لكنْ الآن،
لماذا أقْتفيكَ أيُّها الليلُ؟
لماذا أخلدُ إلى النومِ مع مَوتاك؟

من هذه الضفّة

لا أزالُ حينَ يلمعُ عاشقي
كنجمٍ غاضبٍ في دَمي
أنهضُ من جُثّتي،
وحذرةً كيلا أطأَ ابتسامَتي الميّتة
أذهبُ إلى لقَاءِ الشمس.
من ضفةِ الحنينِ هذِه
كلُّ شيءٍ يبدو ملاكاً.
الموسيقى صديقةُ الريحِ
صديقة الأزهارِ
صديقات المطرِ
صديق الموت.

***

قفزتُ مِنّي إلى الفجر.
تركتُ جسدي لِصقَ النّورِ
وأنشدتُ حُزنَ ما يُولَد

***

بقميصِها المُشتعلِ تَقفِزُ
من نجمةٍ إلى نجمة.
من ظلٍّ إلى ظلّ.
تمُوتُ من موتٍ بعيد

تلكَ، مَنْ تعشقُ الرّيح.

***

الآن

في هذه الساعةِ الوادِعة

نجلسُ، أنا والمرأةُ التي كنتُ

على عَتبةِ نظرَتي

***

أن أقولَ بكلماتٍ من هذا العالم

إنّ زورقاً انطلقَ مِنّي حاملاً إيّاي

***

القصيدةُ التي لا أبوحُ بها،

التي لا أستحِقُّها.

على دربِ المرآةِ

خوفُ أنْ أكونَ اثنتين:

ثمّةَ أحدٌ نائمٌ في داخلي

يأكلُني ويشربُني.

***

كقصيدةٍ تُدركُ

صمتَ الأشياء

أنتَ تتكلّمُ كيلا تراني

***

حينما أرى العُيونَ

التي وُشِمتْ في عينيَّ

***

في الليل

مرآةُ الصغيرةِ الميّتة

مرآةٌ مِن رُفات

***

أنتَ مَنْ يختارُ مَوضعَ الجُرح

حيثُ ننطقُ صمتَنا.

أنتَ مَنْ يجعلُ حياتي

هذا الاحتفالَ شديدَ النّقاء.

ظلُّ الأيّام الآتية

غداً

عندَ الفجرِ سيَكسُونَني بالرّمادِ

وسيملؤون فَمي بالأزهار.

سأتعلّمُ أن أنامَ

في ذاكرةِ جدارٍ،



في تنفُّسِ
حيوانٍ يحلُم.

***

ولكنّي أُريدُ أن أنظرَ إليك
إلى أن يبتعدَ وجهُك عن خَوفي
كما يبتعدُ طائرٌ عن حافّةِ الليلِ الحادّة.

***

فجأةً، كطفلةٍ من طباشيرَ ورديّةٍ على جدارٍ
رسمٌ قديمٌ محَاهُ المطرُ.

***

للّيل شكلُ صرخةِ ذئب.

مُقاربات

وأنا أُعانقُ ظلّك في حُلم
كانت عِظامي تتقوّسُ مِثل أزهارٍ

***

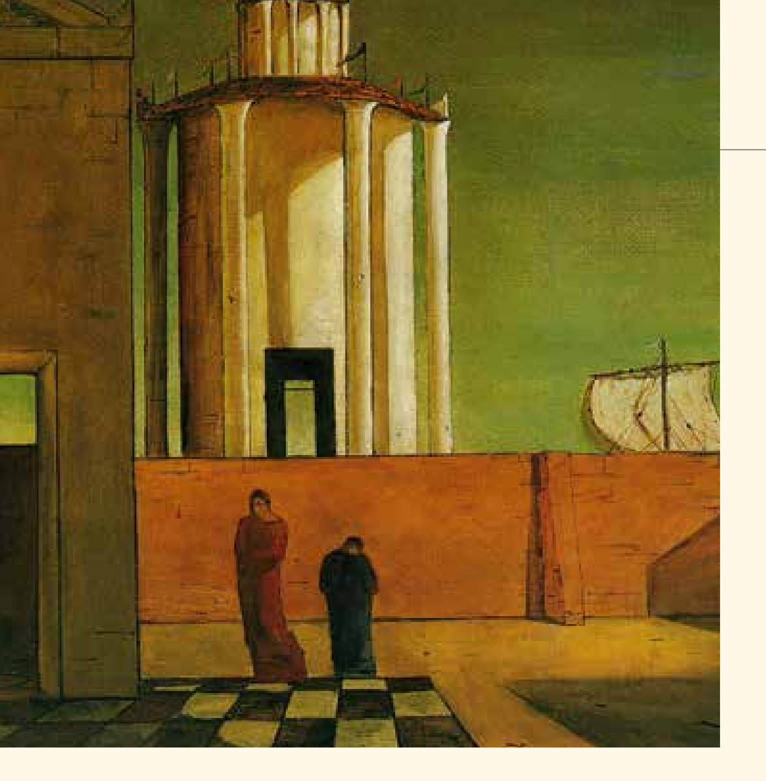
خطواتٌ في ضبابِ
حديقةِ الليْلَك
القلبُ يرجعُ
إلى نورهِ الأسود

***

تتمنّى لو تعيشُ أبداً
كشيءٍ منسيّ في يدِ ميّتٍ

***

أغنياتٌ غامضةٌ
من بلدٍ مّا جرفتْهُ الأمطارُ
أغنياتُ قارِعي الأجراسِ
ذكرياتُ الليلةِ التي أحبّها رجلٌ ما



إذا البحرُ من أجلِ قيثارةٍ
أغرقَ ملائكةً ساخطةً في الرّيح

***

عصافيرٌ مُغبرّةٌ
دماءٌ قديمةٌ على أجنحتِها
أزهارٌ معدنيّةٌ منسيّة
بيوتُ العنكبوتِ عاشقة الفضاء
حيثُ يعيشُ الزمنُ الذي يمضي

***

قلب المطرِ حلَلْتُ وِثاقه
أغنياتٌ شعبيّةٌ
أطعمتْ صمتي.

***

الليلُ موشومٌ على عِظامي.
الليلُ والعَدم.

***

ثمِلةٌ بصمتِ
الحدائقِ المهجورة
ذاكرتي تنفتحُ وتنغلِق
كبابٍ في مهبِّ الرّيح

شارع الشاعر الحديدي

هنري كول
ترجمة - أماني لازار

تقع شـقّتي الصغيرة في الحَيّ اللاتيني على شـارع القِدْر الحديديـة (rue pot de fer)، الـذي أعـدتُ تسـميته بشـارع الشـاعر(1) الحديـدي. كان علـيَّ أن أسـتمرّ بالتنظيـف لأيـام عديـدة كـي أشـعر بالارتياح، لكنهـا الآن بيت، وها أنـا أبحـث عـن غلّاية الشـاي وكرسـي الحمام. يقع الحـيّ على جبل القديسـة جنفييـف- تلّةٌ تقع على الضفّة اليسـرى لنهـر السـين فـي الدائرة الخامسـة- هو ممتلـئ بالطلبة والمكتبـات، والبارات، وصـالات السـينما. تشـعر فيـه وكأنّك في قرية. جنفييف هي القديسـة الحامية لباريـس. تقدّمت في العام 451 للميلاد، صلاةً طويلةً، قيـل بأنها أنقذتْ باريس عبر إبعاد أتيلا الهوني عن المدينة. وفي عـام 1129، كانـت المدينـة تعانـي من التسـمُّم بالأرغوت (المـرض الذي ينتج بسـبب فطريات تصيب حبوب الجاودار والحبـوب الأخـرى)، الـذي يؤثّـر على الجملـة العصبيـة، ويتسـبّب بالهذيـان وحالـة مـن النهـان، ومـن أعراضهـا التشـنّج، والإسـهال، والحـكاك، والصـداع، والغثيـان، والإقيـاء الـذي يـؤدّي إلى الجفاف، وأخيراً إلى الموت. توقّف الوباء بعد أن حُملت جثّة جنفييف في موكبٍ عامّ عبر المدينة.

***

تلقّيـتُ البارحة حقنـة إنفلونزا، بالرغم مـن أنها لن تحميني من إنفلونزا الطيور الـذي تُعرض عنـه التقارير يوميـاً في أخبار التليفزيون، من خلال تسـجيلات مصـوّرة مؤثـرة عـن الطيـور المحلّقـة والقادمة إلى فرنسا. اشتريتُ اللقاح من صيدليـة مَحَلّيّة، بخمسـة عشـر دولاراً فقـط، وأخـذتُ موعـداً مـع ممرّضة من الحيّ (اختيرت من دليل الهاتف) لتعطيني الحقنة، محتفظاً بعلبة اللقاح في الثلاجة. كلّفـت الحقنـة 4 - 50 فقـط. لـم تلبـس الممرضـة القفـازات كمـا أنها لـم تتحـدّث بالإنجليزيـة، لكنهـا أعجبتنـي، وسـوف تعود إذا ما أصابني المرض خلال الشهر الـذي أقضيه في باريـس. دواء التاميفلو الغالي الثمن ليس متوافراً بعد، إلا لهؤلاء الذين ابتلتهم فيروسات قاتلة.

***

تُرجمت ستة من قصائدي مؤخّراً إلى اللغة الكتالانيـة، اللغة التي لم يسـتطع نصف قرن من الفاشية أن يمحوها. أتساءل: هل للشـعر الأميركي هـذه الصلابـة؟. أقضي معظم الوقت في البيت عندما أكون في بلدٍ أجنبي، بجانب رف من الكتب الإنجليزية. إنها لغـة البلد الذي أتيتُ منه، بالرغم من أن أمـي كانت تُعَدّ أوّل فرنسـية من الجيل الأوّل، وتكلمت الفرنسية والأرمنية، حين كانـت فتـاة هاجر أهلها إلى مرسـيليا من آسـيا الصغـرى، بعـد الإبـادة الجماعية للأرمـن عـام 1915، وعملت في شـبابها في القاعدة العسـكرية الأساسـية لتبادل البريـد، حيث التقت بوالـدي ذلك الجندي الأميركـي. إخوتـي الأربعـة وأنا شَـكّلنا أطفال الجيـل الأميركي الأول. كانت لأمي لكنة جميلة لكنها كانت تسبّب لها الإحراج بالإضافـة للأخطـاء القواعديـة. لـذا فإن الفرنسية ليست لغتي الأمّ بالرغم من أنها لغة أمي.

***

الاستمرار في الكتابة يعني أني تعلّمت أن لا أقلع.

الريبة فضيلة، والتساهل من الريبة.

***

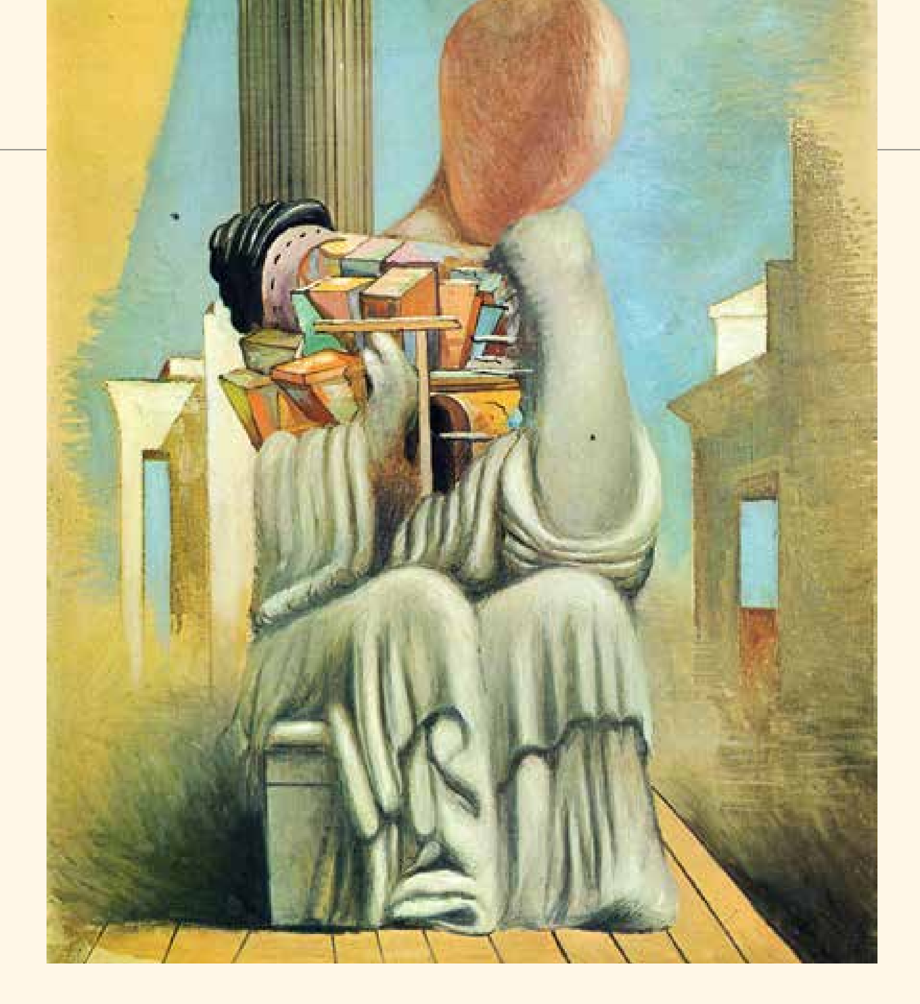
تمشّـيت عبر باريس عصر هذا اليوم، من شـارع دو جرونيـل إلى بـرج إيفل، رمز المدينـة مطلّاً على الجسـور الجميلة التي تصـل بيـن ضفتـي نهـر السـين، عنصرٌ جامع (هل هو منكر أم مؤنث؟)، ومتاحٌ للجميع. استغرقت الرحلة سـاعةً ونصف لاجتياز المدينة مشياً على الأقدام، وعندما وصلتُ لـم يكن مـن سـيّاح هنـاك، لـذا صعدت إلى الشـرفة الثانيةً، حيث لم تكن سـوى مجموعـة صغيرة تنتظر المصعد ليحملها إلـى أعلى أعلـى وأعلى. عندها اشـتريتُ بطاقةً، وسـرعان ما كان يحلّق إلى أعلى أعلـى وأعلى، مثـل حمامـة أو صاروخ. كان الطقس عاصفاً ومشمساً عند القمّة. شـعرتُ بارتيـاح للقيـام بهـذه الرحلـة التـي فكّرت بها طَوال حياتـي، منذ المرة الأولـى التي رأيت فيها أروع ثمانية أفلام عـن طفولتي التي كنتُ فيهـا ولداً صغيراً ممسكاً بأيدي والديَّ الشابين الزائرين من الجنوب.

***

زرتُ اليـوم نصب بودليـر، الـذي ينـام في وسـط باريـس- فـي ظـلال القيقب، والـدردار، والغـار، والصنوبريـات- في مقبـرة منوبارناس. فكّـرت بأني أريد أن أكـون بودليريـاً أكثر، وهـو تعبير يعني عـدم التخـوّف من النحـس، وأيضـاً أقلّ غنائيةً. تحدّثت إليزابيت بيشـوب(2) في رسـالة إلى روبـرت لويـل(3)، عن كيف يمكـن أن يكون لكلمةٍ واحـدة قدرة هائلةً في سطرٍ من الشعر، واستعملت مثالاً من قصيدة لبودلير بعنوان «الشرفة»:

Les soirs illumines par l’ardeur du charbon

أو «تضاءُ المساءاتُ بفحم محترقْ.». إنها الــ «فحم» التـي تفاجئ القـارئ وتوضّح



حادث سيارة أُجبرَت فيه بيشوب وصديقتيها على الخروج عن الطريق، بينما كن تقدّن في بورجندي لرؤية الكنائس. رُميت النساء الثلاثة من سيارتهنّ التي انقلبت، وفقدت صديقتها مارجريت ميللر بنتيجة الحادث يدها وساعدها الأيمن. قضتْ الأشهر التالية في شقّة في باريس في «رصيف أورليانز»، بانتظار خروج مارجريت من المستشفى. تتأمّل بيشوب في مفكّرتها بعمق اليد المقطوعة: «طرحت اليد الممدودة على جانب الطريق في العشب البني الناعم، وتكلّمت بهدوء إلى نفسها. كان كلّ ما يمكن أن تفكّر فيه أوّلاً هو إمكانية التئامها بسرعة مع جسدها، من دون إضاعة الوقت أكثر مما ينبغي، مطلقاً... «أوه، يا جسدي المسكين! أوه يا جسدي المسكين! لا يمكنني تحمُل خسرانك. بسرعة! بسرعة!».

***

كتب الناقد دافيد كالستون في كتابه العاطفي «جاذبية شاعر»: «تلوّن رصيف أورليانز، بكلّ الخسارات التي نتجت واستدعاها الحادث، بالرغم من أن أيّاً منها ليست موضوعه على وجه الخصوص: تشوّه صديقتها، خسارات طفولتها، فقدان القدرة على ضبط النفس وتدفّق الهشاشة.».

أهدت بيشوب القصيدة إلى مارجريت، التي كانت رفيقه صفّها من فاسار وكانت رسامة واعدة. وفي القصيدة نقرأ: «النظر أمرٌ لا بدَّ منه لالتئام الجراح». يروي لنا كالستون أن الكثير من الجراح التي تحتاج إلى الشفاء سوف تمنع بيشوب من العودة مرة أخرى إلى باريس.

*سلسلة مقالات بعنوان «يوميات باريس» ينشرها الشاعر بشكل دوري في النيويوركر

الفهم. الشعر هو اللغة التي لا تُغلَق في وجوهنا، بل تمنح الوجه الآخر للتجربة.

***

تعاطى بودلير في آخر أيام حياته الأفيون، وشرب حتى الثمالة. أصابته جلطةٌ دماغية نتج عنها شللٌ وفقدان القدرة على الكلام. مات مثقلاً بالدين الذي سدّدته أمه. تستكشف قصائده الطبيعة المتغيّرة للجمال في باريس الصناعية. ديوانه «أزهار الشر» (1857) أغنيةٌ جميلةٌ للرومانسيين. حرّكت الحكومة عند صدوره دعوى ضدّ بودلير باعتبار الديوان مسيئاً للأخلاق العامة، وظهر ذلك في قصيدة بيشوب «الخليج»، عند وصف للمد: «يستطيع المرء أن يقتصّ أثره متحوّلاً إلى غاز، إذا ما كان هذا المرء بودلير/ربما يمكن للمرء سماعه متحوّلاً إلى موسيقى الماريمبا(4)». مشيرة (أي بيشوب) إلى أفكار بودلير المتعلّقة باللون والصوت، لكن أيضاً، اكتشافها لشيءٍ ما ظريف وسْط الرعب (الشّباك، المراكب بالخطافات والكلّابات، الطيور مثل المقصات والمناقير... إلخ) إنها لمسة بودلير «المخيفة لكن المبهجة» (بتعبير بيشوب).

***

يُظهِر النُصب بودلير ملفوفاً مثل مومياء برأسه الأصلع، على بلاطة ترتفع بضع إنشات عن الأرض. عندما كنتُ هناك، كانت السماء كئيبةً وحلّق خفاشٌ فوق رأسي. تركتُ باقة زهور صغيرة من رحلة الحج. لم أسمع أية موسيقى ماريمبا، أو حتّى مزمار كئيب. بدلاً من ذلك، شعرتُ بالقلق، وقرأت قصيدة عنوانها «امتلاك»: «أرى السواد، الفراغ، والخواء!».

تذكّرت قصيدة بيشوب الماورائية «رصيف أورليانز» وأنا أمشي في جزيرة سان لويس، القصيدة المنقوشة على نهر السين وواحدة من عدّة قصائد عن باريس التي تجد فيها الشعور العاطفي المكثّف محفوظاً عند الخليج. وصفت الافتتاحية المشهد: «كل مركب في النهر يترك بسهولة/ أثراً هائلاً،/ ورقة بلوط عملاقة من الأضواء الكئيبة/على الرمادي الفاتر،/ وخلفها تعومُ أوراق حقيقية،/ منحدرة نحو البحر./ ثم ينادي المتكلم صديقاً:/ «إذا كان ما نراه يمكنه أن ينسانا إلى حد ما بسهولة/ أودُ إخبارك،/ «كما هو الحال نفسه- لكن مدى الحياة لن نتحرَّر/من متحجِّرات الأوراق.».

***

يوجد خلف هذه السطور فصلٌ رهيب،

هوامش:

1- pot قِدْر بالفرنسية، يضيف إليها الكاتب هنا حرف e لتصبح poet شاعر بالإنجليزية.

2- إليزابيت بيشوب (1911 - 1979) شاعرة أميركية.

3- روبرت لويل: (1917 - 1977) شاعر أميركي.

4- الماريمبا: آلة موسيقية تشبه الإكسيليفون تعود أصولها إلى العبيد الأفارقة الذين قدموا إلى أميركا اللاتينية.



نصّان

رزان نعيم المغربي

جدالُ الحقائب

أجمل علاقة بيني وبين حقائبي: تعرفُ سرّي، وتحتمل فوضى الازدحام بأشيائي الصغيرة التافهة، ترافقني في ترحالي. أنهرها عندما لا تحتمل السير في المطارات، أهدّدها بشراء أخرى، أستبدلها حالما أقع ضحية غواية أخرى.

لا توجد حقيبة مفضّلة دائماً. جميع الحقائب تخضع لظروف المزاج والرحلات المختلفة. لا يمكن الركون إلى ذوقي في اختيار الألـوان، كلّ مرة يجذبني لون مختلف. غواية تجميع الحقائب، بأشكال وأحجام مختلفة، خاضعٌ لظرفٍ متذبذبٍ، ولا يمكنني وضع معايير وأفضليات.

عندما تعود معي بعد رحلة طويلة أم قصيرة، يكون مصيرها المبيت فوق دولاب الملابس سنتين من دون حماية. ربما ركنتها في مخزنٍ ونسيتها أيضاً. أقدّمها لأوّل من يريد استعارتها، وأتناسى استردادها.

لم أكن وفيّةً لها في يوم من الأيام، وكلّ ظنّي أنها ستهرب مني يوماً، وتهجرني هاربة في مسارات أحد المطارات، فمن طبع الحقائب الخيانة أيضاً.

تحتمل مزاجي النزق ولا أحملها. لطالما رفضت أن تحمل عبء أشياء فاضت عن حجمها. أعاقبها بالهجر حالما نصل المكان الفاصل على أرض اليابسة، حيث لا يمكنني رميها في الهواء، أتخلّى عنها في مدينة عبور، وأتسوّق غيرها أفضل منها. أجرّها في الطرقات الوعرة من دون رأفة، حتّى تنكسر عجلاتها المتحرّكة.

أن أشتري حقيبة سفر جديدة لأن الأولى تكسّرت عجلاتها ليس ذنبي، بل لأن طبيعتها ليّنة لا تحتمل قسوة الرحلات. وفي كل الأحوال لم أعتبر هذا خيانة أبداً، فهي لا تحمل ذاكرة.

الحقائب التي لا يمكنها صنع وشم خاصّ بها، ولا تفاصيل تعيدني من جديد إلى مدينة أسرتنيَ، أو قصّة حبّ عاشتها معي لا يمكن لها أن ترافقني لاكتشاف طرقات جديدة أخرى.

تمرُّد حقيبة السفر

رغم غوايتها لي، وهي تستعرض ألوانها وأشكالها، على واجهة المحلّات المختصّة، ورغم مشقّة البحث عَمَّن يهفو قلبي إليها، ورغم أنني أحبها من النظرة الأولى، فإنها تعلم تماماً مصيرها.

تهرب مني وتمارس كلّ أشكال الغواية الممكنة، أطاردها بشغف من مكان إلى آخر. في نهاية الأمر، أعود إلى التي أحببتها من دون أن أسمح لها بسؤالٍ واحدٍ عمّا ستؤول إليه أخواتها وبنات جنسها مهما تعدّدت ألوانها وأشكالها وأحجامها.

أحملها، بحنانٍ بالغ وهي جديدة، ثم ألقيها في غرفتي وغالباً تحت السرير. ويبدأ الاضطهاد الجديد من طرفي، حتّى يحين موعد اللقاء الأول.

أتأمّل تذكرة السفر، موعد إقلاع الطائرة، أحاول أن أقيس الوقت الذي يمكّنني من رمي كلّ ما في خزانة الملابس في جوفها دفعةً واحدةً. أحدّث نفسي بأنه ما زال لديّ ليلة كاملة ونصف نهار.



الرسوم: Ernst_Ludwig -ألمانيا

فيما يتناقص الوقت باتجاه المطار، تبدأ الحقيبة بالتمرُّد، ويصلني إيحاءٌ بأنها لن تسوعب كلّ ما أريده منها. ألقي بنظري نحو كومة من الثياب تفترش سريري، ونِظرة جانبية نحوها. ينتابني امتعاض مفاجئ، وتدور أسئلة من نوع: كيف تستوعب حقيبة صديقتي كلّ ما ترتديه في مؤتمرٍ يستمرّ لأسبوع واحدٍ، وهي أصغر من حقيبتي؟ وكيف حملت معها الهدايا وبعض التذكارات وحشرتهم فيها؟

أسئلتي مشروعة، رغم أنني حظيتُ على مدى أعوام طويلة، بفرص نادرة، تجلّت بوجود صديقة- بالمصادفة- إلى جانبي في أثناء الاستعداد لترتيب الحقيبة المتمرّدة، دائماً ومهما كان حجمها أو لونها أو صنّفها. تلك سعادة لا أخفيها، حين تتبرّع بتقديم العون لي، عند لحظة أدّعي أن لا وقت لدي.

فيما بعد، كنت كثيراً ما أدعو جارتي أو زميلة لي لتناول القهوة قبل موعد السفر بساعات، وأضع الحقيبة فاغرةً فمها وبجانبها كومة الملابس، في دعوةٍ لمّاحةٍ لمساعدتي في توضيبها. وقد كان هذا هو السبّب الرئيس لنسيان كثيرٍ من الأغراض، التي أكتشف غيابها حال وصولي، إلى مستقرّي الجديد.

تلك التفاصيل مثل: الشبشب، فرشاة الشعر، مزيل الرائحة.. لا تزعجني، لأنها متوافرة في دكاكين الفنادق، وهذا دليل على أن مثل هذه الأخطاء لا تخصّني وحدي، لهذا لا أشعر بالنقص والغيرة، كما عند رؤية حقيبة زميلة تفتحها بحضوري، لتدهش عقلي الفوضوي، ومزاجي في تلك اللحظة، وأنا أتأمّل ذلك التنسيق اللامعقول!.

لكن ما يزيد الأمر تعقيداً، هي أحلامي قبل السفر، التي أرى نفسي فيها في المطار، أو في مدينة غريبة، وأتذكّر أنني نسيتُ نقودي في البيت. وحسب منطق فرويد، فهي هواجس وقلق لا غير، ولا علاقة لابن سيرين بتفسيرها.

ثمّة مواقف دعتني لأخذ موضوع ترتيب الحقيبة بأريحية شديدة، عندما وجدتُ من يشاركني تلك الغلبة، وتلك الصعوبة. فرحتُ بأن صديقة مقرّبة تعاني مثلي، وأنها تستعين بعمال خدمات الغرف، وتمنحهم مبلغاً جيداً طالبة منهم أن يرتّبوا لها حقيبتها.

لكن مع كثرة التنقُّل والسفر وجدت حلولاً أخرى، وهي تناسي بعض الأغراض غير المهمّة التي يمكن رميها في خزانة الفندق من دون أسف عليها، وأغلبها الأحذية، رغم أن نسيان الحذاء في البيت يسبّب مشكلة أكبر، وهنا ذنبٌ لن أغفره لحقيبةٍ صغيرةٍ مُعَدّة ليومين فقط من أجل حضور ندوة.

بعد وصولي وإفراغ الحقيبة على كراسي الغرفة والسرير الإضافي، لم أجد الحذاء الوحيد الذي أحضرته معي، مما اضطرّني إلى الركض نحو السوق في تلك المدينة، وشراء أوّل حذاء صادفته. تكرّرت التجربة مرات عدة، والسبب يعود إلى محاولة تجربة شطارة في حمل حقيبة صغيرة بأقلّ مايمكن من تفاصيل.

ما زالت الحقائب لا تطاوع مزاجي في حمل كل ما أريده، والاستغناء عن أشياء أحملها معي باستمرار، ثمّ أكتشف أنها زائدة، لكنني قرّرت فضح تمرُّد الحقيبة على عدم طاعتها، مرّة بعد مرّة، حتّى أعثر على غايتي المنشودة.

ثلاث قصائد

حسن توفيق

سهرة انفرادية

أسهرُ أحياناً وحدي كي أبصرَ ما أبصرُ من مرئيّات
تتراءى في الليل الأشجارُ النائمة.. النجماتُ المرتعشات
ولأني لا أعرفُ ما يخفيه الغيب
أتشاغل بالنظر العطشان إلى الأشياء على كلّ الجبهات
أصغي لِفُتات من أصوات
طلقات رصاص تغرقني في موجِ الرعب
أبصرُ حولي جثثاً ملقاة فوق شوارع
أنعى وطني وأظلّ أسارع
لأفرّ إليك.. أفرّ إلى واحات الحبّ
لكن القلب يظلّ يطلّ على صحراء
يبكي قلبي في جوفِ الليل
أبكي معه وأنا أبحثُ عن قطرة ماء
أبحثُ عن لحنٍ تعزفه أوتارُ القلب
ويطولُ الليل فلا يبقى غير الأمل الشاحب يجرفه السيل
في كلّ مكان محتقنٌ بالفقر وبالقهر وبالبهتان
تتعالى صرخاتٌ في الليل

يولد طفلٌ في هذي الساعة
يرقصُ قلبي رقصة ديكٍ مقطوع الرأس
يرقصُ قلبي وكأني مخمورٌ في حفل
يتجرّع ما في الكأس من الحسرة واليأس
يتساءل: كيف سيحيا الطفل؟
كيف سينجو من طوفانٍ ينذرُ بالويل؟
في كلّ مكان
في هذي الساعة
ترحل روحٌ وتدوّي صرخاتٌ ملتاعة
يجرفني الحزن ويلقيني في حضنِ الرمل
تتقاربُ أو تتباعدُ في الليل الأكوان
تتوحَّدُ أو تتواجه في روحي الأزمان
ويطولُ الليل.. يطولُ الليل
ويظلّ يطول فأشهده
أحزاناً تغرق في أحزان
ويطول الليل.. وسجن الكون يقيّده
(يا ليل.. الصبّ متى غده؟..)
قلبي يسأل: أين الإنسان؟
فتباغته ريحٌ من كل جهات الأرض
ريحٌ يتعلّق فيها الحقد بحبلِ البغض!



الآمال .. والموت المزخرف

بعينيك آمالي التي يرتجيها العمر مذ

باتَ قلبي مؤرَّقا

وتعشق فيك الروحُ نضرةَ أيامي

ونبضَ كآبتي

كأنك وعدٌ في عيون الجميلات

اللواتي نأى عنهنّ ركبُ صبابتي

وجئتِ فجاء الوعدُ كي يتحقَّقا

***

أريدك قربي - آه - لكنَّ أمواجاً من

الخوف تُقْبلُ

فنحن التقينا فوق أرض مدمّاة، بها

الحبُّ أعزلُ

يُخوّضُ في المستنقعات وبالأحجار،

يرشقه الأوغاد أيّانَ يرحلُ

وبالغش يُسحلُ

***

أخافُ من العدوى، وأن تكذب النجوى، وأن

تشهد الأحلام موتًا مزخرفًا

يعلّلنا أن الحياة بها تسري، فنبقى نهلّلُ

فما زال فينا من نراه يضلّلُ

وما زالت الأشجار تثمر حيَّاتٍ، ويصعق سجنُ

الأفْق طيرًا مرفرفًا

***

تقولين لي: حاذرْ.. ستفتح باباً للهواجس تدخلُ

تنفسْ شذى روحي ودَعْ عنك ظلاً يستطيبك عابسا

صحيحٌ بأنّا حين نشهد أقمار البراءة تأفلُ

تداهمنا الُحمَّى.. ولكننا لن نصلح العالم الذي

تكوَّمَ يابسا

***

رفيقةَ أحزاني، هو الفقر يغتال الحديقة في الروح

التي تتفتَّحُ

هو الفقر طاغوت يطوّحنا مثل الغصون المخوخة

فكيف سنفلحُ

إذا نحن أحببنا فسرنا خفافاً فوق أرضٍ ملطخَةْ؟!

***

تشهّيت فيك الوعد... قلتُ: حبيبتي
وأطلقتُ عصفوري الظميّ من العش الذي كم تبعثرا
لعلّ مع الأيام تثمر لقياك ابتساماً منوِّرا
يلاقي أناشيدي فتنفض أوراقَ انتظاري حديقتي

***

على أننا لسنا نسيرُ كما نرجو.. فكم خاب مأملُ!
وماذا سنفعلُ؟
سوى أن نشدّ الأزر.. قلبي يناديك ابتهالاً ويأملُ
وقلبك يسقيني الأمان من النبع الذي ليس يبخلُ

***

أصاحبتي.. قلبي بحبّك مأسورٌ ترنّمَ مغرما
فلا تلفظي قلبي إذا تهتُ في الأرض الشحيحة مرغما
وها هي آمالي بعينيك زَهْراتٌ تفتَّحْنَ أنجما
فلا تتركيني أسأل الريح عنهما.

العيون والضحكة الساخرة

عالمٌ شاسعٌ يحتوي الكلّ، والناسُ تصطفّ فيه
الصفوفُ حروفُ الزمان، وفيها انسجامُ النظام، وفوضى الزحام
كلّ ما تشتهيه.. وما تزدريه
هاهنا أو هناك.. سلامٌ، حروبٌ، وئامٌ، خصام
يا تُرى..هل تحبّ التغنّي بسحرِ العيون الجميلة؟
أم تحبّ اللجوءَ إلى ضحكةٍ مُرةٍ ساخرة؟
العيونُ التي كنتَ تشتاقُها في الليالي البخيلة
لم تعدْ تؤنسُ القلبَ أو تلهمُ الشعرَ بالنظرة الحلوة الآسرة
والعيونُ التي كنتَ من سحرها تستعيدُ الأغاني
رحلتْ بعد إشراقها بالأماني
واستبدَّتْ بها كفّ هذا السراب
العيون اختفتْ في متاهاتِ دوامةٍ ماكرة
واحتواها القرارُ وبردُ الغياب
حول أجفانِها يزأر الموجُ في ليلةٍ ماطرة
فاسخر الآن يا قلبُ من كلّ حلمٍ توارى وذاب
مِن جموحٍ لحوحٍ لأنْ ترتوي من ضفاف الحقيقة
مِن رؤى عالمٍ شاسعٍ يحتوي الكل، لكنه مثقلٌ بالتراب
مِن أساطيرَ منقوشةٍ في جباهِ صخورٍ عتيقة
لا أزوريسُ قام ولا عشتروتُ أفاقت من النوم بعد الرقاد
إنما النيل باقٍ، ونهرُ الفرات، وأرضُ الرماد
فارتحلْ ساخرًا أيها القلب تحت ستارِ الضباب
ارتحلْ إن أردتَ الذهاب إلى قلعةٍ من رمال
قلعةٍ.. كلّ جدرانِها بُنِيَتْ من خيوط المحال
ارتحلْ- إن أردتَ- إلى قلعة الذكريات
حيث لا شمسَ تصحو بها الأمنياتُ.. ولا الليلُ تسري به أغنيات
ربّما ترتوي من ضفاف الخيال
فالعيونُ التي لم تعدْ حاضرة
لم يزلْ نورُها يسكنُ الذاكرة

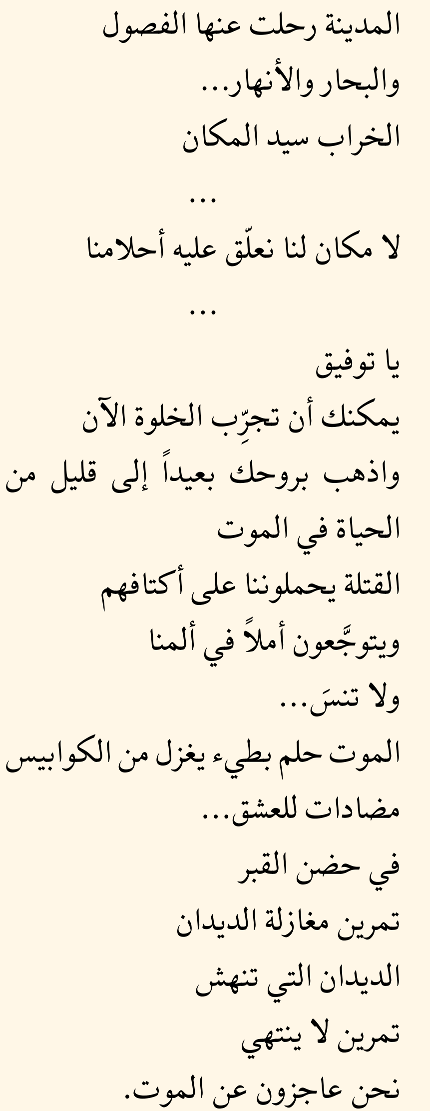


شبيهي في الأنين

إلى الشاعر الراحل توفيق العمراني

محمّد عابد

مساء الخير
يا شبيهي في الأنين
موتك ليس رحيلاً ...
موتك سفر
كيف حالك؟
هل التقيت بالأصدقاء هناك؟
بِلّغْهم أنيني
وأخبرهم أننا هنا
على قيد الموت
نتدحرج مع الأيام
لم نضرب موعداً
بمقهى الحياة
تركتَ كأس الشاي
وحيداً في خضرته
يتيماً على طاولة الكلام
...
غادرتنا فجأة
أديّت للحياة مستحقاتها
غادرتنا ذات (غُشْت)
وحده القمر لوّح لك
كأي وداع ذريع
...
كل يوم أرفع رأسي إلى السماء
لأراك
نجمتك بارزة، تضيء قبور الأحياء
أراك رِفقة القمر
تُرَبِّت على كتفه
وتحرّضه على الضوء الكثيف
أنت الذي تعرف ظلامنا الطويل
يا توفيق
تقريباً كل شيء يبدو هادئاً حدّ الملل
ولا شيء تغيّر تقريباً:
بقّال الحَيّ لم يفقد بضاعته الكاسدة
الجارة العجوز تكنس أحزانها
الجندي المتقاعد يتباهى بتاريخه
الحربي ومغامراته الغرامية
نادل المقهى يثرثر بدون انقطاع
تقريباً، لا جديد في الصحف
الحرب هي الحرب
احتجاجات الطلبة والعمال...
لا شيء تغيّر،



المدينة رحلت عنها الفصول
والبحار والأنهار...
الخراب سيد المكان
...
لا مكان لنا نعلّق عليه أحلامنا
...
يا توفيق
يمكنك أن تجرِّب الخلوة الآن
واذهب بروحك بعيداً إلى قليل من
الحياة في الموت
القتلة يحملوننا على أكتافهم
ويتوجَّعون أملاً في ألمنا
ولا تنسَ...
الموت حلم بطيء يغزل من الكوابيس
مضادات للعشق...
في حضن القبر
تمرين مغازلة الديدان
الديدان التي تنهش
تمرين لا ينتهي
نحن عاجزون عن الموت.

* شهر أغسطس في المحكيّة المغربية

السياج

عدنية شبلي

نأياً بنفسه عن نهج الحياة المضطرب في مركز المدينة بأجوائها الخانقة وغير الآمنة، وسعياً خلف شيء من الدعة والطمأنينة، انتقل أخيراً إلى هذا البيت المنعزل الواقع على الأطراف الشمالية للمدينة، قرب النهر. كان كلّ ما امتدّ بين ضفة النهر وشرفة بيته هو ساحة خاوية على الدوام، الأمر الذي جعلها تبدو شاسعة جداً. كما أن الشرفة التي حاذت الساحة، لا يبعدها عنها سوى علوّ مترٍ واحد، كانت هي أيضاً شاسعة، وكذلك السماء، بل وحتّى النافذة التي أطلّ منها هذا المنظر الأشبه برسم للأطفال. وما كان يترتّب عليه أن يفعل، كي تتلقّفه كلّ هذه الشساعة، فقط أن يجتاز باب الشرفة، وهو ما فعل كلّ صباح منذ اليوم الأول. كان يحضّر قهوته، ثم يحملها إلى الشرفة، ويجلس مديراً ظهره للبيت، بينما عيناه موجّهتان صوب الساحة، وصف الأشجار الذي فصلها عن النهر الجاري خلفها، حيث ينصرف يراقب شروق الشمس، عبر بلوغ شعاع الضوء الأول إلى قمّة أوّل شجرة في الصفّ من جهة الغرب، لتتّسع حلقته تدريجياً حتى يغمرَ أغصانها الشعثاء بالكامل، قبل أن ينزلق إلى بقية الأشجار التي إلى يسارها ثم إلى الساحة. وكان هو، على غرار الضوء، شعرَ بأنه قادرٌ على الانزلاق في الفضاء الممتدّ أمامه بلا أي عائق؛ بل كان يقفز أحياناً من الشرفة إلى الساحة ليتمشّى في أنحائها المشمسة، قبل أن يعود للجلوس فوق مقعده في الظلال. إنها فعلاً سعادةٌ تامّةٌ كانت تتربّص به متى خرج إلى الشرفة أو حتّى دنا من إحدى النوافذ المطلّة عليها.

ثم ذات ليلة، نبّهه من النوم أنينٌ غامضٌ، لم يتيقّن مصدره في البداية ولا حتّى لاحقاً؛ كان أشبه بتغريدِ طائرٍ غريب. كان الأنين حادّاً ورتيباً، يأتي من خلف النافذة المطلّة على الشرفة مباشرة. وقد جعلت دقّات قلبه تتسارع، مخلّفةً في جسمه إحساساً خفيفاً لكن مربكاً بالخوف. فأيّ طائر يغرّد في مثل هذا الوقت من الليل؟! واستمرّ الكائن الغريب يناجي سامعه، والذي غلبه النوم فيما بعد.

في صباح اليوم التالي، حين أزاح الستائرَ عن النافذة، أطلّ عبرها منظر الشرفة، تليه الساحة، فصفُّ الأشجار ثم السماء، كلّها ساكنة تبعث على الدعة كعهده بها، عدا -ربما- ريح خفيفة، راحت تشاكس ضوءَ الشمس خلال محاولته بلوغ قمة الشجرة الأولى في صفّ الأشجار. وقد أوشكت ذكرى ذلك التغريد الليلي الغامض تتلاشى تماماً، لو لم يصحُ بعد عدّة ليالٍ فقط على صوتٍ جديدٍ أشدّ غربة وحِدّة. بل صحا هذه المرّة على الصوت والإحساس بالخوف معاً. كان طرقٌ عنيفٌ يشبه ذلك الناجم عن ضرب جسم حديدي بآخر، شعر به قريباً جداً، كما لو أنه قادمٌ من داخل غرفة النوم. لكنه حين فتح عينيه، ابتعد الصوت قليلاً ليصبح خارجها، خلف الحائط حيث الشرفة تماماً. نهض من فراشه بسرعة واتّجه إلى مفتاح الضوء ليشعله، وينبّه الطارق إلى أنه قد صحا، وبأنه من الأفضل له أن يكفّ في الحال. وبالفعل، ما إن أشعل الضوء حتى اختفى الصوت الحادّ. اتّجه بعدها نحو باب الشرفة، لكنه لم يفتحه، إذ لم يعرف إن كان الطارق لا يزال هناك أم أنه قد فرّ هارباً. وفقط بعد أن اطمأنّ إلى الصمت المطبق من حوله، عاد إلى فراشه، لكن من دون أن يزول الإحساس بالاضطراب والخوف من جسمه.

لم يكن ضوء الشمس ذلك الصباح قد وصل بعد إلى قمّة الشجرة الأولى، حين دفع هو الباب وخرج إلى الشرفة ليتفقّد أرجاءها، لكنه لم يعثر فوقها على شيء مثيرٍ للريبة، كآثار تحطّم أو انبعاج في أنابيب الصرف الصحي، وهي الأجسام الحديدية الوحيدة التي ميّزها في المكان. كان كلّ شيء على



ما يرام. عاد إلى الداخل ليحضّر قهوته، ويعود بها ليجلس فوق الشرفة كعادته، ويراقب شروق الشمس عبر انعكاس ضوئها على قمم الأشجار، آمِلاً أن يزيل ذلك ما ترسَّبَ في جسمه من أحاسيس باللاّدعة خلال الليل، إلا أنه حين رجع حاملاً قهوته، كان الضوء قد غمر الأشجار. مع ذلك، أخذ المشهد الساكن الذي احتضنه يبعث في نفسه ثانيةً قدراً من الطمأنينة، ما دفع بصوت الطرق الحادّ من الليلة الفائتة، بعيداً، ليبقى يتردّد صداه فقط، متمثّلاً في بعض الحيرة حول كنهه، هذا حتى حلّ ذلك الصباح.

كان صباح بدا للوهلة الأولى عادياً، إلى أن وقع بغتةً ضحية إحساس مبهم بالجزع والاضطراب، لم يكتشف مصدره إلا حين دفع ببصره نحو النافذة الكبيرة. في البداية، لم يميّز جيداً ما رأى، أو أن ما يرى كان حقاً موجود. في ذلك المشهد الرحب الوديع، في آخر الساحة عند نهاية صف الأشجار من جهة اليمين، استلقت كتلة سوداء، تحوّلت بعد تدقيق النظر فيها، إلى ما يشبه الرجل الضخم الذي بدا كما لو أنه يحدّق باتّجاهه مباشرة. وحالما تأكّد هو ممّا يرى، أسرع يلوذ بجسمه بعيداً من النافذة.

في ذلك الصباح، بدل أن يخرج إلى الشرفة حيث أدمن التواجد منذ أن انتقل إلى السكن في هذا البيت، رجع إلى غرفة النوم حاملاً قهوته. وبعد أن استجمع شجاعته، اقترب من النافذة ليستأنف مراقبة تلك الكتلة السوداء. إلا أن المنظر البادي عبرها كان، كما عهده، لا أثر فيه بالمرّة لذلك الرجل الضخم الذي لمحه من قبل. إلا أن الإحساس باللاّدعة الذي أثاره شبح هذا الرجل بقي مُعلّماً في المشهد.

بعد عدّة أيام، عاد يغزو الفضاء من جديد طرقٌ حادّ عنيفٌ يصمّ الآذان، ما جعل من الوقوف قرب النوافذ ومتابعة ما راح يجري في ذلك الشطر الخلفي من البيت، أمراً مستحيلاً. كان قد وصل الحدّاد ومساعده في الصباح الباكر، ليباشروا في بناء سياج حول الشرفة، انتهوا من تشييده قبل حلول الظهيرة. وكانَ قد خلّفوا وراءهم حين غادروا -عدا بضع قطع حديد صغيرة هنا وهناك- مشهداً جديداً بالكامل. فلم تعد تظهر جميع أنحاء الساحة؛ فقط نهايتها البعيدة عند صف الأشجار الذي حدّ السماء. ثم حين شدّ الكرسي وجلس فوقه، حتى هذا الجزء الضئيل اختفى، ليبقى بادياً فقط قدرٌ صغيرٌ من زرقة السماء، حَدّته من جهة حافّة السياج العليا، ومن جهة أخرى سقف الشرفة. وقد حاول هو في البداية أن يسترق النظر إلى ما بدا عبر الثقوب الضيقة التي تخلّلت السياج على طول امتداده، لكن ذلك سرعان ما أجهد بصره، فاكتفى في النهاية بتسديد نظره إلى السماء، عامداً ألا يحرف عينيه لهذه الجهة أو لتلك ولو قليلاً، فعندها كان سيصطدم بصره إمّا بسقف الشرفة الذي لم يلحظه حتى هذا اليوم، أو بالسياج الجديد. على أي حال هو يشعر الآن بالأمان مرّة أخرى. لكن ليس لوقت طويل.

بعد أيام، صحا ثانية على أنين ذلك الكائن الغريب الذي اخترق سكون الليل هذه المرّة بحدّة أكبر. ثم بعد عدّة أيام، صحّاه من النوم قرعٌ أشدّ عنفاً هذه المرّة أيضاً، قدم من كلّ صوب على طول السياج. وهكذا، منذ تلك الليلة، صار ما إن ينتهي من تحضير قهوته في الصباح، حتى يتّجه عائداً إلى غرفة النوم، ليقف أمام نافذتها الكبيرة، ويرقب المشهد الذي أطلّ منها، وكان الآن أرحب من ذلك البادي عبر الشرفة المسيّجة، وكان سيمكّنه أيضاً من رؤية ذلك المخلوق الغريب في حال عاد.

قصيدتان

عبد المقصود عبد الكريم



الكونُ قصيدةٌ عموديّة

في البدءِ
كان الكونُ قصيدةً نثريةً
تبتكرُ الحبَّ وتمرحُ فيه،
قصيدةً تتبدَّلُ كلَّ لحظةٍ لتفرَّ من الرتابهْ.

في البدء
كانت القصيدةُ طقساً وحياةً
وكان الكونُ يدور طبقاً لهواها.

كان يمكن للشاعر، مثلاً، أن يستدعي الشمسَ بقصيدةٍ نثريةٍ،
ويصرفَها بقصيدةٍ نثريةٍ،
يمكنُه أن يزوِّجَ النهارَ من الليلِ
لينجبا أياماً صغيرةً وبهيةً

أياماً يحتضنُها دفءُ الشمسِ،
وترضعُ من أثداء القمرْ،
أياماً لا تتشابهُ حدَّ الرتابهْ
وكلما شاختْ ترحلُ، وتأتي أيامٌ
يافعةٌ
بقمرٍ جديدٍ وشمسٍ جديدهْ.

ولما تضخَّمَ غباءُ الإنسانِ،
وتضخَّمتْ لحيته أيضاً، شاخ
وجدانُه
قلَّم أطرافَ الكونِ
وربط قلبَه في كوكبةٍ من القواعدِ
المنتظِمةْ
ليصبحَ الكونُ رتيباً مثل قصيدةٍ
عموديةٍ.

وربما، قبلَ أنْ يختنقَ الكونُ،
ويلفظَ آخرَ أنفاسِه في تفعيلةٍ أو
قافيةٍ،
يكتشف الإنسانُ خطيئتَه
ليصبحَ الكونُ،
مرّةً أخرى،
قصيدةً نثريةً
تبتكرُ الحبَّ وتمرحُ فيه.

حرّية

يبدو حرّاً في أن ينامَ وينهضَ،
في أن يذهبَ اليومَ ليلتقي أصدقاء
صباه في زهرة البستانِ،
حرّاً في أن يسعى من هناك إلى أيّ
مستنقعٍ،
أو يتسلَّلَ إلى البار المجاور للمقهى
ليعانق أتعس ذكرياته
حرّاً في أن يذهب إلى الجحيم
في أن يصطحبَ أوجاعه
ويذهبَ إلى امرأةٍ لا تعرفه
ويتظاهرَ بنسيان أوجاعه.

يبدو حرّاً في أن يكتب قصيدةً
نثريةً
وفي أن يذهب حيث يشاءْ.
لكن تلك البقعةَ الوحيدةَ التى
يعشقها،
الوحيدةَ التي تعشقه
موصدة في وجهه.

من يوميات كاتب متفرِّغ

بنسالم حمِّيش

في أحلك أوقات الضائقة، ضائقتي، تفرغت لصنع الخلاص، فتجمهرتُ حول طاقاتي وما تبقّى لي من حِلم وقوة. وما إن انتفضتُ وتوثّبتُ وتوغلت حتى فاجأني عالم المجاهدات واليقظة وقال: أنتَ في هدم عمركَ منْ خرجتَ من بطنِ أمك، وأنتَ في الرغبة وعند الثراء عَرضةٌ للتلاشي، وأنتَ تنهب باللّذات والمسرّات، وتنهب بك الجائحات والتبعات...

وقال كلاماً آخر لم أقوَ على ردّه. ولمّا توقّف دُخت، وبفطنته احترقت.عوضاً عن رصاصات حقيقية، هأننا -إذاً- أطلق رصاصات وهمية على محدوديّتي ماثلةً في هشاشتي المتأصِّلة، والأخرى المكتسبة، كما في مكامن ضعفي ونقائصي. والمحصِّلة -لا شك- تحسسونها: صفرية تقريباً هي ومحزنة. وفي الختم، أضحيت كمن يريد طرد الضباب بمروحة (حسب مثل ياباني)، وبالطبع، لا أحد يستطيع فعل ذلك وإنْ تعَبَّأ، وناضل.

إنما حذار من أن يَظنّ ظانّ أني أستسلم وأترك الحبل على الجرّار، أو أتقلّى وحيداً في زيوت يأسي الفائرة، بل إنه يحدث لي أن أُقْدم أحياناً على تمكين نفسي من لحظات هُدنة أبحث فيها عن ممكنات مفرجةٍ مفرحة، أترقّبُ منها تفتُّقات ونهضات محتملة. وعليه، كملفٍّ مطويّ، لن أكون إلا مع إعلان الحدث الوحيدِ القمين، ولوقتٍ وجيز، بإثارة التفات بعض الغير: إنه موتي.

وهكذا، نكتي وطرائفي ومستملحاتي وقصصي، التي غالباً ما أحكيها لنفسي، هي بمثابة ترياقي ضد السقم والاكتئاب. إنها سماد ريحي الطيبة وتزجيتي للوقت بالتي هي أخفُ وأيسر. وإنها، كرفيقتي، شهادةُ تأمين على ما تبقّى من عمري.

ولي في ذلك هوايات وواقعات، منها للتمثيل ما يلي:



لكلٍّ هوايته!

كما أن بعضهم يهوون رؤية تحليق الطيور أو مرور القطارات وحتى قطعان الحيوانات، يحلو لي أنا من شرفتي الظليلة أن أرى -من دون أن أُرى- الناس بين غادين ورائحين أو ثابتين، وأتخيَّل منهم -حول هنا وهنا وذاك- قصة، الغالب على تقديري أنها لم تكن أبداً قصتهم. وإنه عمل أجترحه وأمارسه من زاوية هوايتي الكتابة روايةً، وقصّاً، وأيضاً شعراً بقدر أقلّ، ألجأ إليها كملاذ أخير، أؤوّل فيه نتاج غطساتي التفقُّدية بين زحمة الوجوه ودحاسِ الأبدان ومصطدم الذاتيّات والأهواء.

كذلك تفرَّغت لتصويب النظر إلى ما يحفل به الشارع والميدان أمامي من حياة آدمية، مسخراً عند الضرورة مكبّري البصري، ساهراً على أن يجري مخيالي كطاقةِ حسسٍ وتحسُّس، لا كآلة بصٍّ وتجسُّس. فماذا أرى؟ ماذا أرى؟

ذاك رجل له رأس مجرم في حالة تخفٍّ وفرار، يبدو هذا من قبعته ونظّارته السوداوين، ومن مشيته المخاتلة، وميله إلى محاذاة الحيطان، والذوبان في الجمهور العرمرم.

الراجح عندي أن جناية الرجل بالغةُ الظلم والخطورة، وليست أقلّ من إزهاق روح ذبحاً أو تغريقاً، إن لَم يكن شنقاً، حتى يطيل البحث فيها، بَل يعطّله بخلط الأوراق، وتلبيس السبل، وتعريض ملفّه إلى التقادم والطّيّ. وفي ظني المرئي أنه من القتلة المأجورين، يتعيَّش من هذي المهنة المرعبةِ المقيتة، لا يعرف أدنى شيء عن مُسَخِّريه، ويتقاضى ثلث أجره مقدّماً والبقية بُعَيْد ارتكاب الجريمة، وذلك عبر وساطات سرّيّة معتمة؛ أما إن تخاذل أو أخطأ الهدف مرتين، فليتوقّع اغتياله برصاصات صامتة في الرأس، اللهم إلا أن يعيش كجرذ في بالوعة أو يتخنق في كهوف نائيةٍ منيعة...

وذاك رجل آخر أشبه ما يكون بهاربٍ من مستشفى أو مستودع للحمقى، يمشي مكبّاً على وجههِ وقع حاله، كأن عيوناً تترصَّده وأقداماً تتقفّاه لتُكْمِنَ له وتو وباء. وظل هكذا تحت تغطيتي إلى أن غاب في مسجد ولم يخرج منه.

الفرضيات والتخمينات التي يجوز سبغها عليه كثيرة متنوّعة، لكن أقربها إلى الاحتمال أن الرجل مصاب بداء نفسيّ لعله الفصام، هذه التركيبة الكوكتيلية من علل أخرى، تلوّث علاقة المصاب وتفسدها مع الواقع والمحيط والآخرين، فلا يجد لنفسه متنفَّساً إلى حين إلا في أوقات معلومة يقلّ فيها الحضور، فيتوضّأ على عجل، ثم يصلّي وحده في ركن مظلم معزول، ثم يهمس بقراءة أسماء الله الحسنى وسورة «الناس» خاتمةِ القرآن عشرات المرّات. وما إن يأخذ تقاطرُ المصلّين في الارتفاع حتى يجد له مخرجاً ينفذ منه كالشعرة من العجين، متوجّهاً إلى بيته في بادية المدينة، لا لغوَ فيه ولا ضجيج، فيثوي فيه منقطعاً إلى نفسه وقد حفت بها هواجسُها المستبدّة وأحلامها البدائية الضالعة...

وذاك عجوز يشبه حيّاً ذا رِجْلٍ في قبر، فتارة يخلّصها بعد لأي، وتارة يعجز. وكل من سعى إلى مدِّ يد المساعدة إليه يهشّ عليه بعصاه دفاعاً عن حرمة هرمه وحقّه في تمديد جهده إلى أقصاه، معوّلاً على ما تَبَقّى من أنفاس حياته وعلى ذي القوة كلها والحول، لا منازع له ولا صنو. وظل على حاله حتى فقد توازنه وانهار، فتحلَّق حوله نفر من الإنس، وبعد وقت معدود أقبلت سيارةُ إسعاف فنقلته وهو مغمى عليه، ميتاً أو حياً وربما ما بين بين. ولمّا تلاشت صفارة السيارة قفزتْ إلى ذاكرتي صورة عجوز آخر قوّلتُه ذات مرة: أدركتُ ناموسَ الجذبِ الأرضي بفضل تداعي أعضائي فسقوطِ جسمي. أما سقوط حماسي وآمالي فلم يُرني شيئاً آخر غير قانون قهر الوقت والسلطان، يحف به فساد صدور كثيرة ورؤى شتّى...

استلقيت على أريكتي محدّقاً في زرقة السماء وغسقها الناشئ، ثم جَدَّدت رشفي شراباً منعشاً يعيد الصحو للذهن والوضوح للنظر. عندئذ لمحت عن بعد شاباً يتحرَّش بفتاة يبدو أنه شُغِف بها حبّاً، فلم يفارقها إلا وهي تصرخ وتستنجد، وهو بمعيّة شرطيين يقودانه للتحقيق معه في المخفر. فلما مروا من تحت شرفتي أدركت أن المتحرّش هو مجنون الحيّ وشاعره المزعوم الذي صاح يوماً متعجباً -أو هكذا ربَّما تخيَّلته-: أنا شاعر مفلق حتى في ساعاتي الضائعة. سئل: كيف؟ أجاب: لأن معظم ساعاتي ضائعة، ومن ثمَّ فأنا شاعر ملء وقتي، وشاعر محترفٌ يصحُ وضوؤه، وتُجزى صلاته في كنف الشعر المقدَّس...

وأيضاً في معرض الوجوه وسيلها لمحت رجلاً مكوّر الخلقة، أصلع الرأس، فائض البطن، رجلاً ذا وجه يخفي آخر تحت ألف سرّ وسرّ، يلزمني لحلّ شيفرته زمناً طويلاً وخيالاً أطول. وهذا ما لا طاقة لي بي حاضراً، وقد يظلّ عملاً مؤجّلاً لا ملغىً...

الذي لا يقدر أن يفعل مثلي ويقودَ مركب المخيال على النحو الأحسن، لن يكون مؤرِّخاً محترفاً بل روائياً واعداً، حارثاً للهوامش والمغارات، متمثِّلاً قضايا الإنسان الحدّيّة وأسئلته المحرقةِ القصوى، وغير ذلك كثير.

رواية قد تجيء

«... ورواياتك سمعت بها ولم أقرأها. قل لي عمّ تحشي؟»

فهمت أن السائلة من قطر عربي ينطق أهله الكاف شيناً. عموماً، أستهجن دائماً أسئلة من ذاك الصنف، وأنفر منها كلّ النفور. أما مع سائلتي في صالون فندق باذخ، اكتفيت من باب اللياقة بالتحديق في الفراغ، مُتَّشحاً بجدّيّة إرادية في البحث عن جواب. لكن بعد انتظار غير مثمر، ها هي تعيد الكرّة بإلحاح شديد:

- نعم، تحشي ماذا روايتك؟

- عن أشياء وأخرى، أحبت حذراً متهيباً.

- نعم، لكن عن أيّ شيء بالتخصيص؟ ردّت بصوت شبه

استنطاقي. لا يمكنها على أيّ حال أن تتكلّم عن كل شيء وعن لا شيء... لخّص لي في كلمات عصارة حكايتك ودرسها.

لولا جمالها المغري وأناقتها المعتبرة، لكنت بلا شك غادرتها مردّداً -بصيغ عدة- جوابي الأوحد المفرد، السابق قوله. وعليه، أخذت أرتجل لها قصة لا علاقة لها مطلقاً بروايتي، قصة هزلية لا رأس لها ولا ذيل، لا شكل ولا متن، لا عُقدة ولا حلّ؛ زوّقتها بصور غريبة وكلمات مستملحة، يشجعني اهتمام مستمعتي البالغ وضحكاتها الصريحة أو المكتومة ومظهرُها المتلذّذ السعيد.

فجأة، قاطعتني وأنا في أوج هنياني، وترجّتني ألا أسرد عليها بقية روايتي العجيبة، وذلك لأنها، كما قالت: سأذهب فوراً من هنا لأشتري الرواية في عدة نسخ لي ولأعزّ صديقاتي.

بعد أيام سبعة، تلفنت لي السيدة متهجّمة عليّ، مُتّهمةً إياي بارتكاب خيانة في حقها، ثم أمرتني أن أعترف بنصبي عليها، وأن أكفّر عن فعلتي المشينة بكتابة القصة التي رويتها لها التي لا أثر لها في روايتي الورقية، ثمّ إرسالها في أقرب وقت إلى علبتها الإلكترونية.

لأسباب تفهمونها لم أستطع البتة تلبية أمر الخصيمة، ليس جراء سوء عناية أو إرادة، وإنما لانتفاء المحفّزات الملهمة المسعفة.

عاجزاً عن نسيان تلك الحادثة المؤسفة، شرعت أتخيّل أحد تطوراتها الممكنة. مثلاً: المرأة نفسُها، وقد مُسخت كائناً مطلقَ الدمامة، فائقَ العدوانية، اختطفتني تحت التهديد بمسدسها، وسجنتني بقصد أن أكتب القصة التي امتنعتُ عن تحريرها... وهنا -كما أقرّ- يقوم موضوعٌ مغرٍ لرواية أخرى قد تجيء

ختم خائب

هي: صحافية استثنائية وذاتُ حسنٍ يا ألله!

أنا حسب ما يقال: كاتب ناجح، شبكيّ، مثقل بالجوائز والميداليات.

بعد استجواب مطوّل معي لمجلة نسائية واسعة الانتشار، ارتأت هي ختم نصها بالسؤال المعتاد دوماً: وأخيراً، ماذا سيبقى منك للخلود؟

لولا حرصي على مراعاة قواعد المعاملة الحسنة لكنت أطلقت العنان لضحكة عامرةٍ عارمة عوضَ أن أمدّ السائلة بهذا الجواب:

- ما سيبقى مني للخلود؟ دعيني أفكّر... إيه في آخر المطاف، منّي، صدقيني، لن يبقى شيء... أو ربما بضع كلمات تُروى مجرّدة عن اسمي، مبنيّة لمجهول، من صنف: وكما يقول الشاعر أو الكاتب وربما: كما جاء عند أحدهم...

وإذ رأيتها تكفهر لجوابي، حاولتُ التهوين عليها، مضيفاً بابتسامة عريضة:

- أو قولي، لربما سيبقى للخلود استجوابنا هنا، خصوصاً منه جوابي الفقير الجاف على سؤالك الختامي العُلوي.

غير راضية عن تواضعي، استأذنَت الصحافية بالذهاب وهي لا شك تنوي إخضاع نصّنا لتعديلات وتكييفات هي في نظرها ضرورية...

ما لم أكن أحسن قوله في ذلك الاستجواب -ولو بالايحاء- هو أني قضيتُ وقتاً، وأكثر مما يلزم، لفهم أن الخلود ليس في آخر المطاف إلا فرضيةَ عملٍ وحياة، وفكرة أصيلة مهيّجة تقدر أن تُسكت «الشهقات المديدة لكامنجات الخريف»، وأن ترجئَ ما أمكن -إلى أجل ممدّد- علامات الأفول، وكبساتِ ملكِ القبض وتجريفات النسيان والطمس. ومن ثمّ كل نتاج يتوقُ إلى أملٍ في البقاء، أو بعضِ الدوام لا يستقيم إذا لم يغذّه وتدعمْه رغبةٌ في الخلود طَليقةٌ شديدة، مع انتفاء ضمان المحصول والنتيجة.

وهذا الكلام، لو نطقتُ به هكذا للصحافية الغرّة لاستشكلته وطالبتني بتبسيطه بكلمات عادية، أي على قَدِّ فهمها الضيّق، وهذا ما ينسف متنه ومعناه، وما أمجّه وأتأبّاه.

زائرة لا تفهم!

في معرضٍ تشكيليّ-شعريّ مشترك بيني وبين فنانة موهوبةٍ خجولة، تقدمتْ نحونا زائرة عصريةُ القوام والهندام، فسلّمت وسألت: هذي اللوحة مثلاً ماذا تعني؟

عن سؤال في منتهى الغباء والبلاهة كهذا، غالباً ما أجيب عابساً أو مبتسماً: لا شيء... التفتت إليّ شريكتي مستنجدة، فما كان منّي إلا أن تحلّيت باللياقة والصبر مع السيدة المستنفرة، فأجبتها: اللوحة، مولاتي، تحيل على حليفتها أي القصيدة المعلّقة بجانبها... فألقت نظرة على أبياتها الأولى، فيما الفنانة تنسحب على رؤوس قدميها لاستقبال زوّار تعرفهم. ولمّا أنبأتني المرأة متأسّفة أنها تفهم كلمات القصيدة دون معانيها، عاملتها بالحسنى، كما مع نسوة وشخصيات فخمة، فلفّقتُ لها جواباً حلزونيّ التركيب، فائق الخواء، لا يعني شيئاً، أو قل يسلّم هذا اللاشيء في تغليفٍ مزخرف وحُلّة قشيبة لا غير. ففغرت الزائرة فاها وشكرتني بحرارة -يا عجباً!- على كوني نفعتها في فهم كلِّ شيء. عندئذ نعتّ لها طاولة الكوكتيل، وهببت لإغاثة شريكتي من استفساراتِ واستيضاحاتِ زوّار على شاكلة الزائرة المنصرفة، أو لمؤانستها مع آخرين، وهم قِلّة، يمعنون النظر في القطع المعروضة، يتنوقونها، يتفاعلون معها ولا ينطقون إلا بما قلّ ودلّ...



أموتُ، والناسُ نيامٌ

محمّد عيد إبراهيم

ترتمي على فِراشٍ من أوراقِ الفراولةِ، مربّعاتٌ موشّاةٌ فوقَها مِسحَةٌ من بياضٍ، وسطَ ليلِ اللّمبة، فهي كالنار على هشيم راح في الظلِّ يسعى. يبدو أنّه كالظهيرة التي تدنو من بقايا الشمسِ، كي تتناولَ أشعّتَها كشرابٍ حارّ. مَجدٌ يفتّشُ عن وجهٍ استطالَ، فلم يعُد له قوامٌ، بل هالةٌ كقدّيساتِ العصورِ الوسطى، حينَ يفلَقنَ ما بينَ الجبالِ، لتمضي في ممرٍّ نحيلٍ، يُقالُ بعدئذٍ شَقّةُ الزلزالُ. تنظرُ إلى أعلى كأنّ اللهَ يحرُسُ عينَيها، وعيناها كيومِ الحزنِ في متناولِ الوَحشةِ، على رحلةٍ لا تعودُ.

قرطٌ من عقيقٍ أخضرَ في حَلقةٍ سوداءَ، بمنتصفِ الخطّ الذي يمتدّ، وما هو خطّ، بينَ حَنيتَين، كجسمِ الطائرِ المهزومِ في الطيرانِ حامَ، من غيرِ ظلٍّ، أو تهادَى بمَشَقّةٍ. في مربّعاتٍ تنطوي أوراقُ الفراولةِ، تنطوي الشمسُ في خفّةٍ، ينطوي كلّ مصيري بتدافعٍ، لا أنقطعُ، كمرقّقِ العَجينِ، فهي دافئةٌ، والطيشُ حانَ بضَربةٍ. كانَ فمي كالسمكةِ، نَهّاشٍ يغنّي كالرضيعِ «أبعدي عنكِ همَكِ». كَونٌ على مِحوري. ولآلئُ تتعرّى. في نزهةٍ، سأمثّلُ الخطوةَ. نسخةٌ من روحي، تدبّ، فتشكو، تنفتح فوقي...

(كتبَ «رولان بارت» 1967 عن الملابسِ في «نظامِ الموضةِ»، في مَعرِضِ كلامهِ عن «شانيلَ»، وهي «شانيلُ»، ينتقدُ البورجوازيّ في الملبسِ، ولم يُكمِل تحدّيَه...

وأردفَ «أكتافيو باث» بكتابٍ عن الحبّ والجِسيّة «اللّهب المزدوج» 1994، فمِن أفلاطونَ إلى كُبرى الحضاراتِ، الحبّ مسألةُ الكائنِ ومَظلَمَته...

أما ربيبي «جورج باتاي» فكتبَ في الجزءِ الرابع من أعمالهِ الكاملةِ، الأعمالِ الشعريةِ، 1939، قصيدةَ «إيروتيكا»، عن «حلقومُ حبكِ الورديّ، طائرُ الغابةِ، وعزلةُ الغابةِ»...)

(قبلَهم، كتبَ اليمنيّ الضِلّيلُ «امرؤ القَيسِ» من 1450 ونيّفٍ، في معلّقتهِ، عن (فاطمَ)، وقد عادَ من قصرِ القسطنطينيةِ، بعدَما كَسّرَ وجهَ الصنمِ، ثأراً لأبيهِ، خائباً أو خائناً: «سُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنسُلِ».

كما كتبَ «دوقلةُ» بقصيدتهِ «اليتيمةُ» عن ملكةٍ، وقد آلت على نفسِها ألاّ تتزوّجُ إلا ممّن يقهرُها شِعراً، «ولها هَنٌ» فإلخ، تزوّجَتهُ، على أن يتركَ الشِعرَ: «دعدُ؟»، وتركَ!

أما النُواسيّ فكتبَ إلى «جِنانٍ» في خِدرِها، بعدما حَجّ «إلا ليجمَعهُ المَسِيرُ»: «إن جُدتِ... لم تقطر السماءُ دماً».)

طيفٌ توهّجَ على حبّاتِ صدرٍ، يكشفُ اللّونَ في صيفٍ، سعيدٍ، هنيئاً لمن طافَ أو حَنا شَفَتيهِ كي يقطِفَ من الجَفنَينِ التحَسُّرَ، أو يرشِفَ ما وراءَ النظرةِ كرسولٍ بحريّ يتجلّي فوقَ فرعِ النراعِ، وكانَ ريّاناً تخلّفَ عن وقتِ الحصادِ. دمٌ طريٌّ في يدي وتسرّبَ، إلى مُسنَدِ الرُكبةِ. لم أنتبه كصبايا الحقولِ ممّن جاءَ أو صابني. فتذكّرتُ بنتَ المَهدِي «قفرٌ غيرُ مأنوسٍ». أتوبُ إلى حفيفِ الحبّ، كالخادمِ أنضو الثوبَ، ورأسي يتدلّى قبلَ معركةِ النابضِ الحجريّ في الغرفةِ.

المكالمة الأخيرة

مفتوح محمّد

حينما تناقلت وسائل الإعـلام الوطنية، والعربية، والغربية فوز الشاعر «ب» بالجائزة الكبرى، لم يتوقّف رنين هاتفه المنزلي وهواتف أخرى! مبروك الجائزة، هنيئاً للشاعر. وعند كلّ رنّة هو المجيب. ولمّا تُقفل السماعة، تقفز بطةٌ أعلى خدّه. وعند الثلاثين رنة إلا الواحدة زمْجرت في وجهه زوجته، وأمرته بأن يدع السماعة جانباً، ونكّرته بأن فاتورة الهاتف السابقة غير مؤدّاة، وكذلك فاتورتَي الماء والكهرباء، باستثناء ضريبة النظافة السنوية، التي أُدِّيَت، وبالتقسيط، بعد عدّة إنذارات متتالية.

أدخل الشاعر يديه تحت الدثار، وحملق في سقف الغرفة، فرمق بيتاً وأمّاً وعنكبوتاً في داخله متربّعاً على عرشه كملك للتتار. أطرق بوجهه أرضاً، مسح لحيته المهلهلة، واسترق النظر إلى العنكبوت بزاوية عينه اليسرى. لَمّا رأته زوجته على هاته الحالة، زعقت في وجهه:« لِمَ كلّ هذا الصمت؟ هل سمعتَ كلّ حرف، أم تزعم الخرس؟ ثلاثون رنة إلا واحدة في الساعة!، هل فكرتَ أين ستعزم هؤلاء وأولئك؟، وهل ستقول لي من قال لك إنّنا سنعزم أحداً؟ - تو... تو... تو -أنـا لا أريـد أن أكـون زوجـة شاعرٍ بخيلٍ وأضحوكة بين صديقاتي الأستاذات!. بما أنني زوجتك المخلصة لك في السرّاء والضرّاء سأتدبّر أمرك، وأوّل خدمة سأقطع خطّ هذا الهاتف اللعين».

ولمّا استدارت في اتجاهه، وجدته ما يزال محملقاً في سقف الغرفة حيث العنكبوت المتربّع، فحسَدَه حسداً شديداً على راحته، حتّى تمنّى لو كان ذبابة ليهدي له نفسه كقربان! وليبيّن مدى اعترافه وإنسانيته في مثل هذه المواقف. وتذكّر كم مرة نَهَرَ زوجته وهدّدها بالطلاق إن هي تعرضت له بأذى!.

لكزته بكتفها، ووضعت رأسها على كتفه، حتى تطايرت خصلات من شعرها حول أنفه ووجهه، فاستفاق شاهقاً وكأنما هو في حلمٍ هلامي، فأخرج لسانه مثل ضفدع خرج توّاً من النهر مُبَلَّلاً!.

- «صحيح... تصوَّري لو طبخنا ثلاثين دجاجة إلا واحدة، كم هو عدد الأقارب والمعارف، بغضّ النظر عن عدد المتطفّلين وأبناء السبيل، أمّا عدد الأدباء فحدَّثْ ولا حرج!.».

ابتسمت زوجته أخيراً، وتمدّدت عضلات وجهها، واستدار فمها الضيق فنبست:«بل كم عدد القصائد التي ستُتلى في تلك الليلة... إنني لا أصدق يا عزيزي الشاعر، فهل سيذكرونني في أشعارهم مقرونةً باسمك... والنقّاد، النقّاد سيقولون كانت وراءه امرأة، ذلك لا ريب فيه! كم أنا جذلانة بالدخول معك تاريخ الأدب من الباب ذاته والنجومية... و... ».

قال: «ولم (و)؟ عفواً (لا)»

ثم تنهّد ونطق بصوتٍ أجشّ:

- «أجل، كلّ شيء بأجل، هل أجلي الأدبي أدركني بعدما اشتعل الرأس شيباً!؟ وأين هو الجيل الذي عايشته؟ أتتذكرين كم من قلم جفّ مداده؟ لم أنسَ تلك الليلة الديسمبرية البيضاء، التي كنتِ فيها بمثابة شهرزاد، تقدّمين لي البنّ الأسود، وأنا أتجرّعه كدواءٍ مرّ، وأكتب من دون توقفٍ حتّى أذان الفجر. ولَمّا لم أجد ما أدخّنه، بَرَمْتِ لي بقاياها. إنني غير كنود بما ضحيتِ به من أجلي، كيف لي أن أنساك؟ هذا غير وارد في قاموسي الأخلاقي... لكن لمّا يستدعيني وزير الثقافة، سيكون اللقاء في أحد الفنادق الفخمة في العاصمة.... يوم تسليم الجائزة وأنت بجانبي... وستكون الصحافة حاضرة. سنعتذر للأقارب والمعارف وحتّى أبناء السبيل والطفيليين، باستثناء الأدباء الذين سيكونون هنالك، ... بأن حجرتنا ضيقة فمن أراد اسم الفندق، دللناه عليه».

قبل أن يتمّ حديثه رنّ الهاتف ملعلعاً.

قال:

-كم كان عدد الرنات السابقة؟

قالت:

ثلاثون إلا واحدة...



قال:

-ها هي الواحدة المتبقّية لتصبح ثلاثين.

قالت:

أتمنى أن تكون الأخيرة.

قال:

-هل تريدين أن تقولي إنها رنّة الوزير...!

انقضّتْ على السماعة كوحشٍ أسطوري، وسريعاً ما ألصقتها بأذنها الصغيرة. قفزت بطّتان إلى خَدَّيها فأصبحا متورِّدين:

- ألو... ألو... ألو...

- هل هذا بيت الأستاذ الشاعر «ب»

شهقت بلهفة:

أجل يا سيدي بعينه!

- هل أنتم حرمه؟

نعم يا سيدي بالذات والصفات.

- أرجوك بلّغيه أننا أخطأنا في البيان المتعلّق بالجائزة.... إن الفائز بالجائزة هو الشاعر «ب». والصحيح هو الشاعر «ب». معذرةً مرّة أخرى سيّدتي...!

ثلاث قصائد

محمّد الغزّي

الغنائم

ضَوْءُ الصّباحِ بقادِسٍ

أمْطارُ كازَامنْس

طاسةُ قهوةٍ في فجْر طنْجَةَ

ليلةٌ منْ فضَّةٍ في أرْضِ أنْدَلُسٍ

منازلنا القديمة

..خوْفُنا في اللّيْلِ.. أجْراسُ الرُّعاةِ

بكاءُ أخْتِي قَبْلَ أنْ تمْضِي

عرائِسُهَا علىَ كلِّ الوسَائدِ

قرْطها الذهبيُّ في جيبي

قواريرُ العطورِ على رُفوفِ البيْتِ

رجْعُ نشيجِها

ألْواحُنا الأُولى

نواقيسُ المدارسِ

بِئْرُنا في باحَةِ البيْتِ

المزاريبُ التي تهْمِي طوالَ الليلِ..



نسوةُ قُبْرُصٍ

سافُو التي جزّتْ جديلةَ شعْرِهَا حُزْناً علَى «تيماس»

ما لمْ يقلْهُ أبو العلاءِ

غناءُ طاغورٍ

قصيدةُ برْبرَا

رُومَا فِليني

مَنزلُ الأقْنانِ

تفّاحاتُ يوسُفَ،

صوتُها المشْرُوخُ

ليلٌ كريمٌ في حدائقِ ضوْئِهَا

أنّاتُها مكتومةً

عبقُ الحليبِ يفوحُ منْ قمْصَانِها

دفْءُ التّرَائبِ

ما تبقّى من ضَراوةِ ليْلنَا

فرَحي الحزينْ

عَطَشِي الذي لم ينْطفئْ أبداً ....

بهاتيكَ الغنائمِ عدْتُ منْ سفري الطويلْ

من بعد ما طوّفتُ أعْواماً

وشيَّبني إلى أهْلي الحنينْ.

الاستثناء

إلى رجاء

عندمَا يحينُ موعدُ السّفرِ

ويصفّرُ القطارُ ثلاثاً إيذاناً بالرّحيلِ

سأنسَى مكائدَ هذا الوطنِ

وحماقاتِهِ الكثيرةَ

سأنْسَى لؤمَ اللؤماء

ومَكْرَ الماكِرين

سأنْسى كلَّ الأحْلافِ المعقودةِ في الصّحراءِ

سأغفرُ للوطنِ أخطاءَهُ

سأتمحّلُ الحُجَجَ لأبرّرَها خطأ بعدَ آخر

سأربّت على كتفيه كما أربّت على أكتاف صبيّ شقيّ

وأمضي غير عابئ بما فعل

سأنْسى كلَّ الحروب التي خُضْتُهَا

وسأنْسَى كلّ هزائمِي فيها

لنْ أمنّيَ النفسَ بجوْلةٍ أخرى

أوْ بانتصارٍ محتمَلٍ

سأقرُّ بأنّني المهزومُ دائماً

سأنْسَى كلَّ ما حملتُ في جسدي منْ طعناتٍ غائرةٍ

ومنْ جروحٍ لن تندملَ أبداً

سأنْسى كلَّ خساراتِي ، وهْي كثيرةٌ ،

سألقيها عنْ ظهري في أوّلِ منعطفٍ

وأمْضِي في رحْلتي

خفيفاً كما جئتُ أوّلَ مرّة

سأنْسَى ذلك كلَّهُ

سأنْسى كلَّ ذلك

ولن أتذكّرَ من هذا العالَم،

وأنا أشيحُ برُوحي عنْهُ،

إلاّ وجْهَكِ

وهو يرفُّ مثلَ الضّوْءِ
في ليلٍ شديدِ الظّلمةِ
فتتفتّحُ أزْهارُ اللوّزِ
وتتدلىَّ الأَقْمارُ كالمَصَابيحِ...

الأرض

قال لي :
ضَعْ خدَّكَ فوْقَ العشبِ ... ضَعْهُ لحْظةً
ثمَّ أنْصِتْ
ثمَّ أصْواتٌ ستأتِي من ظلامِ الأرْضِ
أصْواتٌ ستأتي من كُهوفِ النبعِ
أصْواتٌ ستأتي من دروب النّهرِ..
فلتدْنُ من الأرض إلى أن يَنْتهي
نبْضُك يوماً نبضها...
وادنُ حتَّى
ينتهي النّبْضَان نبْضاً واحِداً.

- هكذا أصْبحْتُ أدنُو من تراب الأرضِ. أصْغي
لارتفاعِ العُشْب
أُصْغي لانفلاقِ الحَبِّ
أصغي لانعقاد التين
أصْغي لاندفاعِ الجذر تحْت الأرْضِ
أصْغي لارتجافِ البذرةِ الملقاةِ في الطمْيِ
لأنفاسِ الحَصى
للضوْء ينسلُّ
لأقدام ربيعٍ آخرٍ يأتِي
هكذا علّمَنِي أن أسْمعَ الكوْن
وأصغي للجذور
هكذا علّمني أن أرهفَ السّمْعَ إلى الصَّمْت،
إلى الأشياءِ خرْسَاءَ،

سلاماً أيّها الماءُ
سلاماً أيّها الخيطُ الذي يربطنا بالغيْم
ها نحْن رجعْنا
بعد عشرينَ رجعْنا
وادّنَيْنا، مثلما نحْنُ تعلَّمْنَا، من الأرْضِ
أصخْنا
لا هديرٌ تحتَ عشبِ الأرضِ
لا أصواتَ
- لا أنفاسَ عُشبٍ طالعٍ...
لا شيْءَ غير الموْتِ
لا شيء سوى الصّمْت العميم...

ربّما نحْن تركْنا هذه الأرْضَ وسرْنا نحْو أرضٍ بعْدَها
ربّما نحْن تركْنَا منْزلا كنّا ألفْنا
غير أنّا لم نزلْ ندْنُو منَ الأرْض
إذا ما استيْقظَ الفجْرُ
نصيخُ السمْعَ في صمْتٍ
فإنْ لمْ يأتنا الصّوتُ من الأرْض
زعمنا أنّنا كنّا سمعنا...



أمير تاج السر

عالم القراءة

لا شكّ في أن رأي القارئ لأي نَصّ إبداعي، سواء أكان ذلك النص شعرياً أم كان قصصياً، أم كان روائياً، يُعَدّ عند مبدع ذلك النص من الأشياء المهمّة، وبالتحديد من الأعمدة التي ربما ترتكز عليها كتابته بعد ذلك، بالرغم من أن بعض الكُتّاب يتعالون على القارئ، ولا يهتمّون بآرائه كثيراً ناسين أنهم يتوجّهون إليه وحده في النهاية، ولولا وجود قارئ ما وجدت الكتابة أصلاً، وأولئك الذين يحيطون بالثقافة عموماً، ويصادفهم المبدع في رحلاته، وربما يشاركهم جلساتهم ليسوا هم القرّاء الحقيقيين بكل تأكيد، ولكن جزءاً يسيراً منهم، فقط يمنحون المبدع بعض الطمأنينة، بأن نَصّه قد تَمَّ تداوله.

لقد سعدت كثيراً بظهور أجيال جديدة من القراء الشباب المُحَنَّكين، يمكنها أن تشارك الكاتب خفقاته وانفعالاته. وتتعمّق في نَصّه بعيداً، ابتداء من لوحة الغلاف، وحتى آخر جملة في النص، وقطعاً تخرج بأشياء ربما لم يكن الكاتب نفسه يستطيع استخراجها لولا هؤلاء القرّاء.

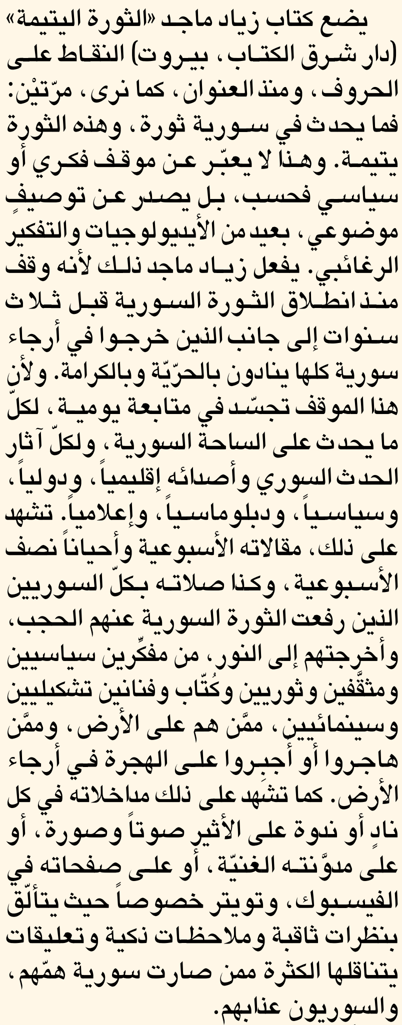
الآن توجد على الإنترنت مئات المواقع التي تشجّع على القراءة التي تساهم في توزيع الكتاب، فالذي تعجبه رواية أو مجموعة شعرية لا يحتفظ بإعجابه داخله، وإنما يبثّه لأصدقائه ومعارفه وزملائه في نادٍ من أندية القراءة، والذين يسرعون بدورهم إلى اقتناء الكتاب، ويتحدَّثون عنه في المنبر نفسه بعد ذلك، أو يدرجونه لندوة أوسع على الواقع.

منتديات القراءة تلك، أصبحت -تقوم كما أردّد دائماً- بمهام الجلسات الثقافية في مقاهٍ مختارة، والتي كانت سائدة فيما مضى، خاصة في القاهرة وبيروت، وأيضاً في دمشق، وقد جلست في العديد من تلك المقاهي أيام دراستي، وبداياتي الكتابية في مصر، ورأيت كيف كان الناس يبدون آراءهم في الكتابة، بكل حماس، بغضّ النظر عن أن تلك الآراء مهمّة أو غير مهمّة، لقد شاهدت كيف أن كتاباً مغموراً لم تكن تصحبه أيّة ضجّة سطع فجأة، وسطا على ذهن القارئ الجالس في المقهى، لأن عدّة قرّاء مهمّين، تحدَّثوا عنه باحترام كبير، ووصفوه بـ(التحفة). وأذكر من تلك الكتب التي رَوَّجَ لها الأصدقاء، رواية «العطر» للألماني باتريك زوسكيند التي تتحدَّث عن صانع العطور القاتل في بحثه عن عطر إنساني، ورواية «عالم صوفي» التي تتحدَّث عن تاريخ الفلسفة، ورواية «خريف البطريرك»، و«أحداث موت معلن»، لجابرييل ماركيز، وكثير من الروايات العربية الجميلة التي ما كان لها أن تنتشر كل ذلك الانتشار لولا وجود من قَيَّمَها انطباعياً، بعيداً عن تعقيدات النقد الأكاديمي.

من تلك المواقع الحافلة بالنشاط القرائي، أو لعله أهمها، موقع (جود ريدز)، لأنه يجمع آراء القرّاء الذين عَلَّقوا بجميع اللغات على الكتاب نفسه، في مكان واحد، ومن ثَمَّ يصنع للكتاب ملفّاً توثيقياً، يحتوي كل ما قيل عنه. والذي يقال في ذلك الموقع، كثير ومتباين بلا شكّ، بحسب ذوق القارئ، وحبّه للكتاب من عدمه، لكن في النهاية كل قارئ يريد أن يتابع المؤلّفات يمكنه أن يسجِّل حساباً في ذلك الموقع، ويمكنه أن يضع قائمة بالكتب التي قرأها، أو يريد قراءتها، أو التي أوصى بها أحد أصدقائه.و يمكنه أيضاً أن يضع رأيه في الكتاب بلا تردُّد، ويشارك الآخرين آراءهم فيه. وفي النهاية يمكنه أن يقيِّم الكتاب باختيار نجمة أو نجمتين أو حتى خمس نجوم، حسب رأيه، بلا أيّة مشكلة.

الثورة اليتيمة... الثورة المُستمِرّة

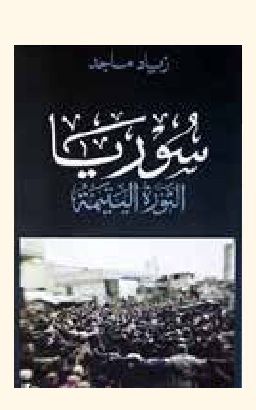
بدر الدين عرودكي



يضع كتاب زياد ماجد «الثورة اليتيمة» (دار شرق الكتاب، بيروت) النقاط على الحروف، ومنذ العنوان، كما نرى، مرّتيْن: فما يحدث في سورية ثورة، وهذه الثورة يتيمة. وهذا لا يعبّر عن موقف فكري أو سياسي فحسب، بل يصدر عن توصيفٍ موضوعي، بعيد من الأيديولوجيات والتفكير الرغائبي. يفعل زياد ماجد ذلك لأنه وقف منذ انطلاق الثورة السورية قبل ثلاث سنوات إلى جانب الذين خرجوا في أرجاء سورية كلها ينادون بالحرّيّة وبالكرامة. ولأنّ هذا الموقف تجسّد في متابعة يومية، لكلّ ما يحدث على الساحة السورية، ولكلّ آثار الحدث السوري وأصدائه إقليمياً، ودولياً، وسياسياً، ودبلوماسياً، وإعلامياً. تشهد على ذلك، مقالاته الأسبوعية وأحياناً نصف الأسبوعية، وكذا صلاته بكلّ السوريين الذين رفعت الثورة السورية عنهم الحجب، وأخرجتهم إلى النور، من مفكّرين سياسيين ومثقّفين وثوريين وكُتّاب وفنانين تشكيليين وسينمائيين، ممّن هم على الأرض، وممّن هاجروا أو أُجبروا على الهجرة في أرجاء الأرض. كما تشهد على ذلك مداخلاته في كل نادٍ أو ندوة على الأثير صوتاً وصورة، أو على مدوّنته الغنيّة، أو على صفحاته في الفيسبوك، وتويتر خصوصاً حيث يتألّق بنظرات ثاقبة وملاحظات ذكية وتعليقات يتناقلها الكثرة ممن صارت سورية همّهم، والسوريون عذابهم.

تَتَّضح هذه الألفة والمتابعة الحثيثة في هذا الكتاب الذي قد يبدو للوهلة الأولى، وكأنه لا يأتي بجديد بالنسبة إلى ما ينشر كل يوم أو يُذاع من تحليل ومن تأويل، التي لولاها لاتَّخذ تصميم الكتاب فضلاً عن صياغته مساراً آخر تماماً. لكن القراءة المتأنية ستكتشف الجديد، لا في المعلومة، وهي متاحة للجميع، بل في الرؤية. وهي، كما يبدو، باتت عسيرة حتى على الرؤية!

ذلك لأن أيّ تناول لما جرى خلال السنوات الثلاث الأخيرة في سورية،



يرمي الفهمَ بمعزل عن الأفكار المسبقة والصيغ المكرورة، لا بدّ له من أن يعود بقارئه إلى الجنين الأول الذي وُلِد قبل نيّفٍ ونصف قرن، ونما وترعرع وشبّ خلال هذه السنوات (1963 - 2011)، ليتجسّد أخيراً في هذه الخلاصة الراهنة التي يُطلَق عليها مجازاً «النظام الأسدي». وهذا على وجه الدقّة ما يفعله زياد ماجد حين يعود بقارئه إلى بداية الشر أو إلى تكوينه إن جاز التعبير.

يقرأ زياد ماجد في استعادة عَلَم الاستقلال الليبي في ليبيا وعَلَم الاستقلال السوري في سورية استعادةً للزمن السياسي الذي عمل النظام الأسدي منذ 1970 على وضع سورية كلّها خارجه، لتعيش زمنه هو. وإذا كانت الثورة السورية -كما يقول- هي «الأكبر» بين الثورات العربية الأخرى، فلأنها «الأكثر جذرية نظراً لطبيعة النظام الذي تواجه وخصائصه السياسية والاجتماعية والأمنية»، وهي «الأكبر» أيضاً لأنها اتَّسعت على امتداد الأرض السورية، و«الأكبر» أيضاً بالجهد الإعلامي الهائل الذي قام ويقوم به شبابها لتعويض غياب الصحافة العالمية، التي حال النظام دون حضورها على الساحة منذ اليوم الأوّل وكذلك بالعنف الذي أدّت إليه بعد أن ساد خيار الحلّ الأمني الأعنف، تكراراً لما جرى بحماة عام 1982، ولكن هذه المرّة على مدن سورية وقراها كافّة، وبلا استثناء.

ولا تفسير لطبيعة هذا العنف غير المسبوق في المنطقة العربية، إلا إذا استعيدت السنوات الأربعون التي شيّد خلالها الأسد الأبّ نظام حكم استبدادي ذا بنية لا شبيه لها في عالمنا العربي المعاصر. ذلك ما قام به زياد ماجد في الفصل الأول من كتابه مشيراً بوضوح إلى العناصر الأساس في استراتيجية التشييد هذه: الاعتماد على ركائز طائفية وعسكرية وحزبية مع توحيد مراكز النفوذ فيها، عبادة الشخصية من خلال حضورها الرمزي تأميناً «للطاعة المدنية المطلوبة» أو «الطاعة القسرية»، السيطرة على كافة الأحزاب السياسية وتطويعها في الجبهة الوطنية التقدُّمية وتفتيت سواها عن طريق الزجّ بعناصرها في السجون أو تشريدها فضلاً عن الإمساك بكافّة البنى النقابية للعمال والفلاحين والطلبة والشبيبة.. إلخ، تعزيز للجانب الأمني من خلال تنظيم متعدِّد الفروع ممتدّ في مختلف عناصر النسيج الاجتماعي، والعنصر الأهم بما أنه يستطيع أن يفسّر اليوم الكثير من تماسك النظام الأسدي، تطبيقه ومنذ بداية هيمنته على السلطة المقولة الماكيافيلية الداعية إلى اللجوء إلى احتلال المدن وتملُّكها بدلاً من خنقها.

ذلك كلّه أدّى إلى «محو كامل للداخل» سياسياً وفكرياً واجتماعياً، لصالح حضور خارجي مجلجل من خلال ما أطلق عليه اسم سياسة الممانعة والمقاومة وعبر التحالفات الإقليمية وضروب إعادة التأهيل التي كان يسعى إليها كلّما قبض عليه بالجرم المشهود هنا أو هناك. لم يكن هذا المحو للداخل مرئياً إلا لقلّة من المراقبين أو الباحثين. ولن يتغيَّر هذا البناء بعد وفاة مؤسِّسه. إذ إنه سيستمرّ خلال السنوات العشر الأولى التي تلت وصول الابن إلى الحكم وريثاً بعد إجهاضِه في أوّل سنة من حكمه ربيعَ

دمشق عام 2001، ثم تكميمه أفواه الموقعين على «إعلان دمشق للتغيير الديموقراطي» بعد خمس سنوات من ذلك.

لن يحول هذا البناء دون انطلاق ثورة بدأت بكسر جدران الخوف جميعها حين خرج الناس يتظاهرون، وحين واجهوا خلال مظاهراتهم السلمية الرصاص الحَيّ منذ اليوم الأوّل. ستنطلق الثورة من درعا ومن دمشق، وستعمّ بسرعة محافظات سورية كلّها خلال الأشهر التالية. ازداد عدد المظاهرات بازدياد عدد المتظاهرين، وكان ديدن النظام الأسدي أن يحول دون اجتماعهم خصوصاً في أي ساحة من ساحات مدينتَيْ دمشق وحلب بعدما شهدت حماه وحمص ودير الزور مثل هذه التجمُّعات التي جمعت مئتي ألف هنا وثلاثمائة ألف هناك. لم يترك النظام وسيلة للحيلولة دون المظاهرات إلا وارتكبها: الرصاص الحَيّ، واحتلال المدن بالدبابات وخصوصاً مدينتي دير الزور وحماه، وتعذيب من يعتقلهم من الناشطين والإعلاميين وقتلهم، ولا سيما «أصحاب الخطاب الوطني» الجامع واللاعنفي.

سيؤدي عنف النظام المتصاعد إلى ما يسميه زياد ماجد «التحوُّل العنفي» الذي بدأ في شهر رمضان/آب عام 2011. وستبدأ مظاهر العسكرة على الطرف الآخر بالظهور، مع تتالي الانشقاقات عن الجيش النظامي وتشكيل مجموعات عسكرية تعلن عن نفسها باسم «الجيش السوري الحر» الذي انضمّ إليه مدنيّون متطوِّعون للدفاع عن التجمُّعات الشعبية والمظاهرات في مواجهة الشبيحة ومخابرات النظام. وستكون ذروة هذا التحوُّل معركتا دمشق وحلب (تموز/يوليو 2012) اللتين ستبدِّلان الخارطة السورية. يسجِّل ماجد أنه في هذه الفترة بالذات سيبرز العنصر الدولي على الساحة السورية من خلال الدعم غير المحدود الذي تقدّمه إيران، وخصوصاً روسيا والصين باستخدامهما الفيتو لتعطيل أيّ قرار في مجلس الأمن يؤدّي إلى إدانة النظام أو إضعافه فضلاً عن الدعم الروسي من خلال مواصلة إرسال الأسلحة الثقيلة والذخائر وقطع الغيار من دون توقُّف. وبالتوازي ستتقدّم المشهد القتالي القوى الإسلامية ثم الجهادية لتسيطر في منتصف عام 2013 على معظم مساحات هذا المشهد. لن يتوقَّف الأمر عند ذلك. إذ إن لجوء النظام بمساعدة إيرانية حثيثة إلى تشكيل مجموعات أطلق عليها اسم «جيش الدفاع الوطني» وقوامه «شبّان علويّون وشيعة درّبتهم إيران لمساعدة جيش النظام المنهك» وقيام هذا الجيش بمذابح رهيبة في العديد من المناطق السورية من ناحية، ولجوء النظام إلى تجنيد الشبان من القرى والبلدات ذات الأغلبية العلوية لاستحالة التجنيد في معظم المناطق التي فقد السيطرة عليها من ناحية أخرى، أدّى إلى بروز «القضية الطائفية بوصفها واحدة من أكثر القضايا حضوراً في سورية». ضاعف من وطأة هذه الأخيرة دخول مقاتلي حزب الله من ناحية والمقاتلين العراقيين من أحزاب شيعية تديرها طهران في المعارك والعمليات التي يقوم بها جيش النظام من دمشق إلى حلب من ناحية أخرى.

سيتوَّج هذا العنف باستخدام السلاح الكيمياوي ليلة 12 آب/أغسطس 2013، الذي سيؤدّي إلى إعادة تأهيل النظام على الصعيد الدولي بعد قبوله تسليم مخزونه من الأسلحة الكيماوية.

وراء كل ذلك وعلى الرغم منه، كانت سورية الداخل المُغيّبة تبرز إلى السطح بقوّة وعلى كلّ صعيد. وهي ظاهرة يخصّها ماجد بفصل كامل «ملامح لسورية الداخل» مسجلاً أهمّ الملامح التي كانت مخفيّة خلال أربعين عاماً، وأهمّها استعادة اللغة في كل تجلّياتها: الرواية والمذكرات الشخصية، والشعر، والصحافة الساخرة أو الصحافة المرتجلة، بالإضافة إلى تفجُّر الطاقات الإبداعية في مجال الفن التشكيلي والسينما التسجيلية؛ الاكتشاف والدهشة: اكتشاف الناس وأصواتهم، والدهشة أمام مواهب خارقة سخرية وذكاء سياسياً تجلّت خصوصاً في الهتافات والشعارات خلال المظاهرات؛ تكسير التماثيل والصور، صور العزاء استكمالاً للمقاومة. هذا فضلاً عن بروز دور النساء القيادي والطليعي وفي كلّ ميادين الثورة ومجالاتها.

قامت الثورة في وجه نظام استبدادي، لكنها لم تلبث أن وجدت نفسها تواجه لا حكّام البلد وحدهم بل حلفاءه جميعاً، لاسيما وأنهم عملوا طوال أربعين سنة على أن يجعلوا من موقف البلد الاستراتيجي محدِّداً وحيداً لعلاقة العالم به، كما يسجّل ماجد الذي ميَّزَ -على نحو واضح- بين حلفاء النظام (روسيا وإيران والصين) من ناحية و«حلفاء» الثورة (دول الخليج وتركيا والولايات المتحدة الأميركية والاتحاد الأوروبي) بوضعه هؤلاء الأخيرين بين قوسين لبيان مدى الفروق بين هؤلاء وهؤلاء سواء على مستوى الدعم أو نوعيته أو فعاليته.

كان على هذه الثورة أيضاً أن تكشف عن كثير من الزيف والتزوير في المواقف. فالذين خرجوا بقوة يؤيِّدون ثوار تونس وليبيا ومصر واليمن صمتوا فجأة أمام ثوار سورية، ثم ما لبثوا أن بدأوا حملات التشكيك والاتِّهامات. لم يقتصر ذلك على فئات القوميين واليساريين في العالم العربي فحسب، بل شمل كذلك «المعادين للإمبريالية» في الغرب، ولن يحول ذلك دون أن تكون الثورة السورية جذرية، لا «في اللغة والشعارات وتفجّر الطاقات الإبداعية كلها فحسب، بل كذلك في عملية الهدم لكلّ المنظومات التي سحقتها لعقود وللشعارات التي بَرَّرت (رياءً) هذا السحق».. ولن يحول ذلك دون أن تكون هذه الثورة -رغم «اليتم والآلام العظيمة»- مستمرّة.

حبّة العنب أَوْرَثَت أَلَـماً بِثقلِ جبَل

ممدوح فرَّاج النَّـابي

يتشكّل نَصّ «بحجْم حبّة عِنب» لمنى الشيمي، (دار الحضارة، القاهرة) عبر مراوحةٍ لا ترى في الموتِ حَدَثاً تنتهي به الحياة، بل وسيلة يواصلُ بها الإنسانُ حياته، بطريقةٍ أو بأخرى. هكذا ظلّ طقس الموت هاجساً شَغَلَ القدماء، فجاءت مقابرهم شاهِداً على نقيضه، فصنعوا عوالمهم التي تخلّدهم، وكأنها تميمة ضدّ الموت. ومِن ثمّ ترى منى الشيمي التي شاغَبَها الموت في أوّل الأمر كـ«حبّة عِنب» وتسلّل إلى جسد صغيرها، في غَفلةٍ منها في صورة سرطان نهش الجسد وأحاله إلى مسخٍ، مَعْنىً نقيضاً لدلالته.

فاتّخذت مِن الموتِ الذي حَضَرَ في غياب ابنها زياد، حافزاً لتستعيدَ الكاتبة حكايتها معه، وتُطْلِعَه على ما كان مؤجّلاً الحديث عنه، وتغوص في ذاتها الموجوعة. وما إنْ شرعت في الحكاية حتى وجدت في مصيبتها بفقد ابنها باباً مُشرّعاً، لترمّمَ أشلاء ذاتها كإيزيس في الأسطورة القديمة.

ينهضُ السّرد على فِعْل الذّاكِرة، فهي البديلُ الذي هربتْ به الكاتبة مِن اللّحظة الحَاضرة بما فيها مِن ألَم ووَجع، إلى الماضي لتفتّش في دهاليزه عن لحظةِ صفاءٍ قد تخفّف من وَطأة زائرها غير المرغوب فيه، فإذا بها تكتشفُ أنّ ذاتها وقعتْ فريسةً لخيانات نالت منها، وقد تنوّعت ما بين خيانات حبيب وخيانات زوج، وصولاً إلى انتكاسات الأوطان وهي ترى بعضها يتساقط كما حدَثَ في العراق والكويت، وأيضاً صراعات دخلتها في سبيل إثبات حضور هذه الذّات منذ أنْ وقفت متحدّية أمام أمّها معلنةً في لحظةِ عصيان أنّها ستحطم كلّ الزجاجات التي في الثلاجة، إذا لم تعطِ لها ما يثبت هويَّتها الأنثوية التي ضاعت بتشبيهها بالذكور. وما إن حصلت عليها بالحَلَق، حتى اكتشفت أنّها يجب أنْ تدخل معركة أخرى في إثبات ذاتها ككاتبة وسط إحباطات يوميّة وخلافات زوجيّة، وأعباء وظيفية، ومؤامرات داخل الوسط الثقافي نفسه وصولاً إلى صراعها مع مرض ابنها وهي تتنقل به من طبيب إلى آخر ومن مركز إشعاع إلى آخر، ومن لحظة أملٍ يبثّها فيها الطبيب إلى أخرى تَعْصِف بما منحها إياه في لحظة نادرة لن تتكرّر، أو وهي توزّع الألم الذي تعانيه على الآخرين في المستشفى، وقد فتحت هذه الرّحْلة أمام عينيها الفساد المستشري في المجتمع وحالة الإهمال الجسيم التي صدّرتها الدولة كبديل عن العجز في توفير الحياة الملائمة، هذا العجز الذي دفعها إلى أن تقبلَ الدروس الخصوصية كعمل مُعِين على متطلّبات الحياة الكثيرة، العجيب أن ما لاذت به لم يكن أقلّ وَطأة وألماً مما عانته في محنة المرض.

تمارس السّاردة / الأنا ألاعيبها في استئناس الموت الذي صار حتميًا باللجوء إلى لُعَبَة الحضور والغياب، كنوع مِن التحايل على صُورة الموت البادية في كُلّ شيءٍ حولها بدءاً مِن مظهر ابنها والتغيّر الواضح في عينيه وفي ثقل حركة القدم، أو ما حلّ على الأب / الزوج مِن سكوتٍ لازَمَه طوال رحلة العلاج وكأنّ الآخر يُجهّزُ نفسه للانسحاب، لذا كانت الكتّابةُ هي الملاذ لاستعادة الأشياء المفقودة بدءاً مِن شيخوخة الروح التي تسرّبت للجسد في غفلةٍ منها، وكان للزوج الدورُ الأكبر فيها، وصولاً إلى استعادة الحياة التي لم تعشها مع ابنها فاكتشفتها عبر الكتابة.

ينتمي النّصّ إلى النّصوص السِّيرية بسيطرة ضمير الأنا، وتطابق الهُويات (الأنا والهو)، والتماهي لدرجة الذوبان بين الأنا والأنت، وكذلك عبر كثافة حضور المرجعي كأسماء الشّخصيات التي تستحضرها ولها واقعها المرجعي مثل زياد، والزوج، والأخوة، وحسني مبارك وأعضاء المجلس العسكري، بالإضافة إلى الأصدقاء كسامية بكري. فضلاً عن حضور مهنتها كمعلمة للتاريخ ودراساتها في كلّيّة الآثار. وتسرد تفاصيل دقيقة في حياتها باكتشافها الشّات، وعالمها الافتراضي الذي عاشته كنوعٍ مِن الانفصال عمّا حولها، وعلاقات الأُسْرَة التي تراوحت بين الحبّ والكُره، والخوف والقلق. كما تتعمَّدُ إظهار مهنتها كقاصّة وروائية عند التدقيق في الأحداث أو التعليق بأنّ هذه المشاهد أو هذه الجملة سوف توظّفها جيداً في رواية أو قصة.

يتقاطع هنا كلّه مع التاريخ العام حيث تحكي عن تاريخ الجنوب المُهْمل في التاريخ الرّسمي، فتخبر عن تأثير الحرب الإسرائيلية على الجنوب، وسَعْي إسرائيل لتدمير قناطر نجع حمادي لفصل الجنوب عن الشّمال، وكذلك تتطرّق إلى حالة التوتّر بين المسلمين والمسيحيين بعد حالة المدّ الديني في الثمانينيات، وهي المنطقة التي بقيت في الظلّ في مقابل تسليط الضوء على أحداث إمبابة والزّاوية الحمراء، كنوع من التهميش المقيت، حتى وصلت حدّة التوتّر في منطقة الصعيد، إلى الهجوم البشع على الكنسية في احتفالات أعياد الميلاد قبل الثورة بقليل.

وقد تعمد في بحثها عن التاريخ إلى الكتب والوثائق للتأكّد من معلومة صادفتها كما فعلت في حديثها عن اعتقال أبيها في عهد عبد الناصر. هكذا يتداخل الشّخصي مَع

العام في مزيج مضفّر جيداً، من دون الشُّعور بأنّ ثمّة إقحاماً على بنيّة السّرد، وهو ما سهّل لها أن تتخذَ مِن الذّاتي مِرآةً لترى حالة الانشراخ التي أصابت الوطن، فلا ينفصلُ التاريخان، بل يتداخلان ويتقاطعان معاً ليكوّنا رؤيةً أوسع عمّا شهدته السّاردة مِن خيانات وانهيارات سواء على مستوى الذات أو على مستوى الوطن.

اعتمدت الكاتبة التوازي كتقنية سردية، في الربط بين الذاتي والتاريخي، كأن يأتي ميلاد الأب مرتبطاً بإضراب عُمال مصنع السُكّر، ودخولها المدرسة الإعدادية مرتبطاً باندلاع الحرب بين العراق وإيران، وحادثة المنصّة بمرض الأب، وصولاً إلى اكتشاف مرض زياد الذي يتوافق مع اندلاع ثورة 25 يناير إلى دخول ابنها المركز الطبي. لا يقوم التوازي على مستوى الربط بين العام والشخصي فقط، بل أيضاً على مستوى الحكاية، حيث يوازي السّرد بين ثلاث حكايات، عبر خطّين سرديَّيْن: الأول هو حكاية زياد الذي تغافلت عنه الأم لتكتشفه في رحلة مرضه ثم تستعيد حكايتها وحكايته على الورق، والثاني هو حكايتها هي وتمفصلاتها وعلاقاتها المتوتّرة بالأسرة والزوج، والعالم المحيط بها. وبين الخيطين ثمة حكايات متداخلة تنثرها داخل السّرد وخيوطه المتشعبة عن الثورة وأحداثها، وبلطجية الحزب الوطني، والفولي أحد الأذرع المهمّة للحزب الحاكم، من دون أن يغيّر هنا في مسار الأحداث وإن جاء عبئاً على بعضها، لكن ثمّة إشادة بقدرة الكاتبة مع هذا الحشد من التفاصيل والتفريعات، على الإمساك بخيوط السّرد والحكاية معاً، فتعود إلى ما قطعته باسترسالها، وتستكمله.

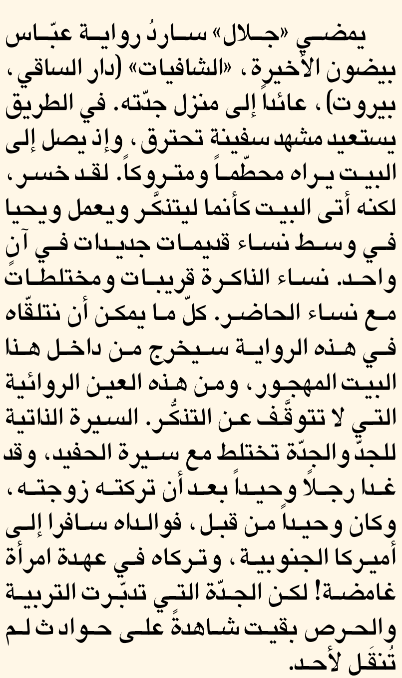
التنوّع والتعدّد هما قرينا النصّ على كافّة المستويات، حيث المراوحة بين ضمير الأنا في حديثها عن نفسها وعن أسرتها وعن زوجها، والـ «أنت» في حديثها عن زياد والغائب في بعض أحاديثها عن أخوتها، وعن بكر، ومع أن الخيط الزمني الرئيس للحكاية يبتدئ مع الثوّرة (زمن حديث نسبياً) إلا أنّ ثمّة تداخلات زمنيّة (الماضي / الحاضر / المستقبل) تشي بتعدُّد على مستوى الزمن أيضاً. ورغم هذه التداخلات الزمنيّة، إلا أن السّاردة حافظت على تنامي الزمن الكرونولوجي في حكاية زياد ومرضه بدءاً مِن اكتشاف المرض وصولاً إلى المركز الطبي، وهو ما تزامن مع دخول مبارك إليه. أما الجزء الخاص بها، فهو زمن انتقائي أي غير معني بترتيب الأحداث حين وقوعها، وهو مرتبط بالزمن النفسي الموغل في ذاتها حيث الشّرخ الذي أحدثه ذهاب بكر، وزواجها من آخر يكبرها بعشرين عاماً، وحالة الوحدة التي تعانيها من الافتقاد لغياب الزوج عنها، وصراعها النفسي وشعورها بالخواء الذي يُغلّف حياتها وحرصها ألا تفقده الذي يدفعها إلى القيام بلعبة تعويضية حيث تتخيّل حواراً تتمنّى أنْ يدور بينهما، ومع الأسف هذا الحوار لم يأتِ أبداً بمستوى الأساليب التي جاءت متنوّعة بين التداعي الحُرّ والمونولوجات في حكايتها الذاتية، والغنائية في سردها عن العائلة والخطاب المباشر المفتوح مع زياد حتى إنه صار بمثابة المروي له المتحقّق اسماً وصفةً داخل السّرد، وهو ما سَاعَدَ على إحداث التشويق الذي نَمَى مع تقطيع الحكايات إلى أجزاء والوقوف عند نقاط معينة لدفع المتلقي لملاحقة الأحداث بالقراءة. فلا تميل إلى تقسيم النّص إلى فصول أو أجزاء، أو حتى أنها ميّزت حكايتها عن حكاية زياد. وإنما تقدّمه دفعة واحدة، فثمّة رغبة داخلية في التخلّص مما بداخلها.

يقفُ النّصُ في أحد جوانبه الأساسيّة التي ربما كانت هي السّبب المباشر لتفشّي المرض من دون أن تشير إلى ذلك عند حالة الفَساد السِّياسي التي تمثّلتْ في أنموذج الفولي في الصعيد، وكيف كان يُمارس سطوته ونفوذه، وهو أنموذج دالّ على حالة الفساد السِّياسي، وهو ما تجلّى بصورةٍ واضحةٍ في الفساد الإداري وحالة التكلّس والروتين والإهمال وهو ما رصدته الكاتبة في رحلة علاج ابنها، وذهابها للتأمين، وما رأته من لامبالاة، ولولا تدخُل صديقة الكاتبة الصحافية لما تمّ لها الأمر وهو ما يعكس حالة فساد عام وسرطان انتشر في كافة مفاصل الدولة، ولم يقتصرْ على تلك البقعة مِن دماغ ابنها، وشخّصها الطبيب على أنّه «بحجم حبّة عنب» علاوة على تطرُّق السّاردة للأحداث والانتكاسات التي ألمَّت بالأمّة العربيّة منذ احتلال صدام للعراق وتأثير هنا على أخيها.

أخيراً، جاء النّصّ مُتدفّقاً عبر لغةٍ مُنْسابةٍ تميل إلى الشّعرية، حيثُ المونولوجات والتداعي الحرّ، كما غلّفته بمسحة حزنٍ رقيقة شفيفة أكسبتْ تعاطفاً مع السّاردة، ومع حالتها التي تسرد عنها. كما تَراسل النّص مع نصوص دينيّةٍ وخطابات أدبيّة كمسرحية السّويسري فريدريش دورينمات. «زيارة المرأة العجوز»، علاوةً على بعض النُصوص التي تَمثّلَ كُتّابها لحكايات مُمَاثِلة، وحكوا عن مآسي أبنائهم، ليس كنوعٍ مِن المحاكاة بقدر ما هو تفتيتٌ للحزن وَالألم، ومع كلّ هذه الدراميّة في السّرد إلا أنّ الرّسَالة المهمّة التي أكّدتْ عليها التّجربة بالإضافة إلى الانتصار بالكتابة، هذه الحكمة التي صاغتها المؤلّفة في جملة داخل سياق النص «يبدو الإنسان ناقماً على الآخرين، لكن تأتي المِحن لتكشفَ له جوهرهم، فيعيد تشكيل العلاقة التي كانت حيادية في بعض الأحيان».

عن سِيَر نساءٍ قديمات جديدات

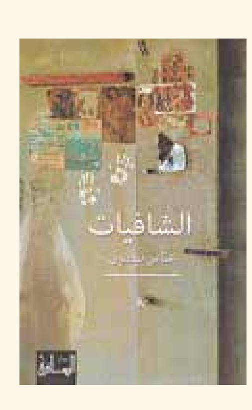
علي جازو



يمضي «جلال» ساردُ رواية عبّاس بيضون الأخيرة، «الشافيات» (دار الساقي، بيروت)، عائداً إلى منزل جدّته. في الطريق يستعيد مشهد سفينة تحترق، وإذ يصل إلى البيت يراه محطّماً ومتروكاً. لقد خسر، لكنه أتى البيت كأنما ليتنكّر ويعمل ويحيا في وسط نساء قديمات جديدات في آنٍ واحد. نساء الذاكرة قريبات ومختلطاتٌ مع نساء الحاضر. كلّ ما يمكن أن نتلقّاه في هذه الرواية سيخرج من داخل هذا البيت المهجور، ومن هذه العين الروائية التي لا تتوقّف عن التنكُّر. السيرة الذاتية للجدّ والجدّة تختلط مع سيرة الحفيد، وقد غدا رجلاً وحيداً بعد أن تركته زوجته، وكان وحيداً من قبل، فوالداه سافرا إلى أميركا الجنوبية، وتركاه في عهدة امرأة غامضة! لكن الجدّة التي تدبّرت التربية والحرص بقيت شاهدةً على حوادث لم تُنقَل لأحد.

سيكون للتعبير الدراج وللملاحظة النفسية بناءٌ «اعتباطي»، سيكون هناك مكانٌ يصّاعدُ داخل النّفس التي هي مكان الرواية ومحورها. تتحوّل الذاكرة النفسية، ومشاهدها الغريبة المستعادة إلى عبءٍ مصاحب، ثم سرعان ما تجلو وتخفّ وطأتها، إذ تعترف وتفصح وتكمل بوحاً مكثّفاً، ولا تولي اهتماماً لما يلي الاعتراف من نتيجة! على هذا النحو تتماسك، بعد أن كانت منثورةً، وتتصلب بعد أن كانت طريةً. كأنما الشافيات، نساء جلال، قد نذرْنَ أنفسهنّ لمهمّة مستمرة وعليهنّ ألا يمللنَ عن السيْر. نساءٌ خبيراتٌ عاديات معاً، لكنهن لا يتوقفنَ عن التحرّك والمبادرة واللحاق باللحظة المحرجة وجوعها إلى اعترافات كاملة. إنهنّ يضفن إلى الواقع مادته الضامدة، كما لو أن الأخير مرض.

لا يمكن لذلك تقييم الشخصيات على أساس أدوار سياسيةٍ وعاطفية، لأنها مزيج من كليهما، وهي بذلك أقرب إلى الحقيقة منها إلى التخيُّل. قد يصحّ اعتبار «الشافيات» سيرة اعتراف طويلة تتلاقى فيها منازعات النفس مع تسطّح الوقائع. جدّة «جلال» مثلاً، إذ تبدأ بها الحكاية، أمسكت يدَ زوجها المعمارجي وقادته إلى تأسيس عائلة من خلال لحظة قرار مفاجئ وحاسم. استسلم الجدّ وترك للمرأة «الساحرة» أن تدبّر المعيشة وسلّمَ ترتيب القيم والحاجات والمنافع. ثمة ما يشبه ضرباً من التوزاي بين سيرة الجد والحفيد، فكلاهما مستسلم ويقبل تصاريف الحياة على أنها أقل من قيمتها الفعلية.



ما يكمن في هذا النمط من قبول صريح، وهو ما كانه السلف. والتراخي والإهمال اللذان يقيدان الخلف، ويمنحانه تجوالاً شاسعاً، والتأجيل والتسويف هو كلّه ما يكوّن مادة حياة تحوّلت مع مرور السنين إلى (مقبرة) مشتركة تصالحت وتلاقحت داخلها الشكاوى والاعترافات، لكن سكّان المقبرة الغابرين والجدُد، سواء بسواء، ليسوا قرائن مطابقة لأجدادهم، وإن كان للدمّ العائلي خيطٌ خرافي يربط ويصل من دون أن يتحوّل إلى حاكمٍ وحيد ورابط قاهر. صداقات جلال محلّ غناه وتشتته وتفكيره وانفعاله وأسئلته. إنها تصنعه وتحوّله وتمكّنه من التكلُّم مع نفسه كراوٍ وكواحد ممن هو منهم في وقت واحد.

تبدو الحاجة إلى التعبير الساخن أقوى من الحاجة إلى التعبير المحايد والمترفّع. لا بلاغة مسرفة هنا، إذ إنها ممحوّة بجمل قصيرة تسرد وتتنكّر وتنقد، والعاميّة التي تتخلّل الحوارات وغيرها، شاهدٌ شفاهيّ يدلّ على قوّة الوقوف وجهاً لوجه إزاء لغة مقنّعة. بموازاة التداخل بين الفصيح والعامي، يقف العنف الكتيم خلفية ضارية وراء كل سيرة، العنف الجارح والتخلّي والإهمال والترك ومرارة الوحدة، تلك التي سرعان ما يلجأ مروّضوها وكارهوها وفاعلوها إلى ملئها ترفاً مثرثراً، لكنه مدعوم ومحميّ بتجارب أقرب إلى مغامرات بلا أهداف ولا ضرروات سوى الخوض في الوحل.

هكذا يصير المُعاش الموحل، كما كان في عبثه ودفئه وخيباته المسافرة والمتنقلة، في سخفه وجلجلته، في حدّه المسنون ودمغته القاتمة، لا كما يُراد له أن يكون نفخاً بلا صوت، هو المتاح الوحيد وهو بذلك مادة المستقبل والماضي، وكلّ ذلك يتجمّع مقطعاً إثر آخر، في صلب حاضرٍ يتنكّره جلال. إنه الحاضر السرديّ الشفّاف و«المبعثر» الذي يقف دائماً في قلب الرواية ويزوّدها بنبضها ويختمها بـ «تصالح» سهل ومقنع. ذلك أن كلّ النقد والتراكم، بما فيهما من خلط وبعثرةٍ ولمّ وضمّ واستدعاء، سواءٌ لصيغ العمل السياسي أم الحوادث القتل البشعة أم لحال نساءٍ بقينّ متعطّشات لصحبة رجال «صالحين» وملبّين، قد خلا في النهاية إلى ما هو أقرب إلى لمسة اليد البسيطة وأكثر ملاءمة لرغبات مضنية ممزّقة، ربما لكونه الأسهل والأبسط. ذلك أن الألم واحد، والشفاء، لا غيره، يغذّيه إذ يحوّله إلى ماضٍ صرف. رواية «الشافيات» تمسّ وتجسّ نبض الألم الأسود المدفون. والحالُ إن طرح الألم وتوزيعه ونشره أهمّ - ربّما - من الإمساك به في مكان بعينه، وهو إذ يبوح ويبدي ويحاجج إنما يحمل ويفاجئ ويشفي.

طعم السجن في الحلق

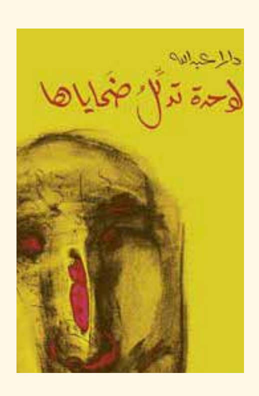
راشد عيسى

«لم أعد أصلح سوى أن أكون سجيناً»، عبارةٌ تنكّر بقول للشاعر الأفريقي برايتن برايتنباخ: «يعلّمنا السجن أننا سجناء»، حين يسأل عمّا يعْلَق في حياة المرء، بجسده وروحه، بعد تجربة السجن المريرة، وغير الإنسانية. يراقب الشاعر السوري دارا العبدالله في كتابه «الوحدة تدلّلُ ضحاياها» (دار مسعى – البحرين) ويتأمّل أيّ حال أصبح عليه بعد ثلاث تجارب اعتقال خاضها في سجون النظام السوري بعد اندلاع الثورة.

في واحد من مقاطع الكتاب يرصد عبدالله لحظة خروجه من المعتقل: «قلتُ للسائق أن يأخذني إلى ساحة الميسات. الدمّ المتخثّر على ظهر يدي اليمنى مثل بحيرة من صقيع أحمر. سألني إن كنتُ في السجن، أجبتهُ بنعم. مرّت فترة صمت طويلة، نظرتُ إلى ملامحه المتعبة، كانت الدمعة مستقرّةً على خدّه الأيمن».

يصعب وصف الكتاب على أنه نوع من سيرة ذاتية في السجن، فهو أقرب إلى تأمُّلات شعرية، من دون أن ينسبها صاحبها إلى جنس أدبي واضح. غير أن قراءةً في مقاطع الكتاب، التي بلغت سبعة وسبعين مقطعاً، لا شك ستفصح عن نوع من سيرة شعرية. والكاتب، وإن تجوّل هنا أو هناك، متأمِّلاً في تفسير القُبلة مثلاً، إلا أنه يبدو في سعيه ذاك كأنما يحاول تبديد ذكريات السجن. لكن في النهاية لا مناص، إنه كتاب عن السجن، ولعل الشاعر أراد أن يقدّم نمطاً مغايراً لما كُتب عن التجربة، إذ تحفل الكتابة النثرية السورية في السنوات الثلاث الأخيرة بمنكّرات السجن، كتابة باتت تشكل أضخمَ أرشيف لـ «أدب السجون».

يحكي عبدالله شؤون السياسة بلبوس شعري، فهو يعتبر أن «النصّ الفكري يجب أن يكون مليئاً بالرحمة، لقتل كل الاحتمالات التي يمكن أن تجعل النص



سنداً ثقافياً للدكتاتور لاحقاً». ولا يخفي اعتراضه على ركام الكتابة الناشئة بعد الثورة في مقطع بعنوان «الانتفاضة والكتابة»، حين يقول «أي شيء يخرج من الحدث السوري يُنشر بلهفة، أهمية الحدث سياسياً تنقذ رداءة النصوص فنياً»، إذ يكره الفصاحة والأيديولوجيا وما يسمّيه الكتابة التمجيدية الحماسية عن البطولة، والتضحيات، والدماء، معتبراً أن تلك «لغة تتحدَّث عن القتل بفرح واستسهال ستبرّر القتل لاحقاً». لذلك لا يتَردّد في عنْونة أحد مقاطع الكتاب بـ «مديح الخوف»، كنقيض لتلك الرطانة التي تنكّر بالحرب وتستدعيها. يمدح الكاتب الخوف لأنه إنساني، ويروي كيف أن إقامته في سجون النظام ضاعفت لديه حاجز الخوف، على غير ما يزعم كثيرون يقولون إنهم كسروا ذلك الحاجز: «من حينها أخاف أن أفتح الأبواب، أخاف الطارق دوماً، وأعيش دقائق صعبة تتلف فيها أعصابي عند فتح كل باب، أخاف رجال الأمن وشرطة المرور والعساكر».

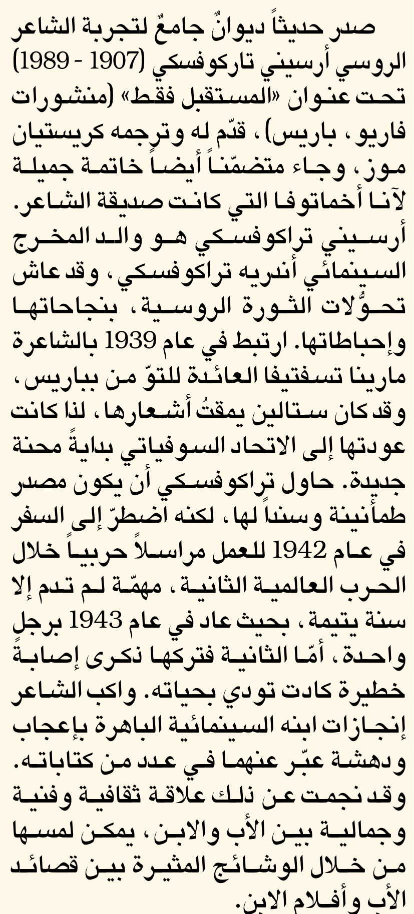
يتجوَّل الكاتب في بداية كتابه هنا وهناك، كمن يعمد إلى الهروب من ذكرى مؤلمة، لكنه في النهاية لا يتمكَّن من النجاة من الكابوس الذي يسود في نهاية الكتاب، حيث يفرد المقاطع الأخيرة لمفرداتٍ من عالم السجن الرهيب، فيتحدث عن المنفردة، وجرذان السجن، والسجّان، ويستحضر كلمات وعبارة كتبها سجناء سابقون على جدارن السجن. غير أن أفظع ما يرويه يأتي في المقطع الأخير «المسخ»، كما لو أنه أراد بهذا العنوان أن يقول كلّ شيء، وأن هذا هو ما يفعل السجن بالناس؛ يحولهم إلى مسوخ. يروي الكاتب حكاية أحد معتقلي الجيش الحر، الذي يأتي إلى مهجعه بجرح مفتوح، فيستقبله زملاء المهجع بترحاب كبير يليق ببطل، لكن جرح «البطل» المفتوح، المتروك من دون علاج، يتحوَّل إلى أذى خالص لزملائه، حين ينشر الجرح رائحة عفنة حادّة ولاذعة لا تُحتمَل، فيدور «صراع نفسي يندلع خفية في دواخل الجميع، الرائحة الكريهة المستحيلة من جهة، والتعاطف الإنساني النبيل من جهة أخرى، بين الإحساس اليومي العادي، وطهرانية البطولة المطلقة».

يموت المعتقل المهمل أمام أعين الجميع، فيحزن بعض الزملاء، ويفرح بعضهم الآخر، لكننا نرى بوضوح كيف يمكن للبطل أن يتحوَّل- لسببٍ خارج عن إرادته- إلى مسخ. وبالطبع لا يخفى تلميح الكاتب عبر عنوانه «المسخ»، الذي يذكّر برواية كافكا الشهيرة «التحوُّل»، التي تحكي حكاية إنسان يصحو ليجد نفسه وقد تحوَّل إلى صرصور.

دارا عبدالله طالب الطبّ الذي داهمته الثورة السورية قبل أن يكمل دراسته، فلم يتأخر عن الالتحاق بركبها، كالآلاف من السوريين، الأطباء خصوصاً، اعتُقِل وهُدِّد بتصفيته جسدياً ما دفعه إلى النزوح. هو يكتب الآن من منفاه الألماني متأمِّلاً في أحوال بلده الجريح. سيقول قائلون: خسرناه طبيباً وربحناه أديباً، لكن في الحالين سيبقى طعم السجن في الحلق. من يسأل السجناء السابقين ماذا يبقى لديهم من السجن؟

المستقبل فقط

سعيد بوكرّامي



صدر حديثاً ديوانٌ جامعٌ لتجربة الشاعر الروسي أرسيني تاركوفسكي (1907 - 1989) تحت عنوان «المستقبل فقط» (منشورات فاريو، باريس)، قدّم له وترجمه كريستيان موز، وجاء متضمّناً أيضاً خاتمة جميلة لآنا أخماتوفا التي كانت صديقة الشاعر. أرسيني تراكوفسكي هو والد المخرج السينمائي أندريه تراكوفسكي، وقد عاش تحوُّلات الثورة الروسية، بنجاحاتها وإحباطاتها. ارتبط في عام 1939 بالشاعرة مارينا تسفتيفا العائدة للتوّ من بباريس، وقد كان ستالين يمقتُ أشعارها، لذا كانت عودتها إلى الاتحاد السوفياتي بدايةً محنة جديدة. حاول تراكوفسكي أن يكون مصدر طمأنينة وسنداً لها، لكنه اضطرّ إلى السفر في عام 1942 للعمل مراسلاً حربياً خلال الحرب العالمية الثانية، مهمّة لم تدم إلا سنة يتيمة، بحيث عاد في عام 1943 برجل واحدة، أمّا الثانية فتركها ذكرى إصابةً خطيرة كادت تودي بحياته. واكب الشاعر إنجازات ابنه السينمائية الباهرة بإعجاب ودهشة عبّر عنهما في عدد من كتاباته. وقد نجمت عن ذلك علاقة ثقافية وفنية وجمالية بين الأب والابن، يمكن لمسها من خلال الوشائج المثيرة بين قصائد الأب وأفلام الابن.

كتب الشاعر قصائده بالروسية، لكن المترجم اجتهد كثيراً ليقدّمها للقارئ الفرنسي الذي لا يعرف الكثير عن الشاعر الروسي بسبب قلّة الترجمات، ونشرها متفرّقةً في مجلات أدبية منها «أوروبا» و«الحركة الشعرية». تميّز تراكوفسكي بزهده في نشر شعره، إذ لم ينشره ضمن ديوان قبل بلوغه الخامسة والخمسين من عمره.

يهيمن عالمان أثيران على قصائد الشاعر: عالم الطفولة في أوكرانيا، وعالم الحرب وتداعياتها المؤلمة التي وقّعت جرحاً عميقاً على جسد الشاعر، كما على مشروعه الشعري. وقد كان لعلاقته بالشاعرتين تسفيتيفا وأخماتوفا تأثيرٌ كبيرٌ على مساره



الإبداعي والشخصي. تقول أخماتوفا: «سيتردّد هذا الصوت الجديد طويلاً في القصيدة الروسية. نحسّ في أبياته وجود طبقات من الاشتغال الهائل، ونرى جيداً كيف اخترق مجموعة من المؤثرات القيمة والحديثة، التي نكتشفها الآن على أحسن وجه». ويمكننا أن نستشفّ العمق الفكري لقصائده المستمدّة أساساً من حياته الجريحة. بقيت هذه القصائد طويلاً تحت الظل، قبل أن تنزاح عنها الظلمة وترى النور، مبرزة قيمتها الأدبية الفريدة، لنتعلمَ منها أن الكلمات التي تقولها تتبدّد معالمها باستمرار، فكأننا نقرأها لأول مرةعبرالظهور والاحتجاب والكتابة والمحو، إذ إن الكلمات محاطةٌ بأسرار وطلاسم، وتنتجها عاطفة مكلومة بآثار الحرب التي تنكّرنا باستمرار بنعمة الحياة وخطيئة الموت الذي اقترف فعلته الشنيعة ومضى تاركاً لعنته موشومة على جسد الشاعر: «يدهشني أني ما زلتُ على قيد الحياة /بين قبور ورؤى شتّى / سنرحلُ عن هنا وإلى الأبد./ هناك الصمت والقطارات الجسور، والعشب، والأبراج / والعيون اليومية الزرقاء، /النهر، /وصدى الجبال الهادرة، /ثم الرصاصة الآتية من مسافة قريبة».

لا يمكن لقارئ نهم للشعر، ومتذوّق للعمق الفلسفي للشعر الأصيل، إلا أن ينحاز إلى اقتراح الشاعر المندِّد بالحرب وبمآسيها، وبالقمع الذي تنتهجه الأنظمة الظلاميّة الناقمة على الشعر والفنّ الجمال والممجّدة للابتذال. ولا يمكن لقارئ الديوان إلا أن ينصت لروح الشعراء الذين ترجمهم الشاعر إلى الروسية مثل: الشاعر العربي أبو العلاء المعري، والشاعر الفارسي نظامي الكنجوي، والشاعر الأرميني سعدي الجديد، والشاعر الجورجي فاجا بشافيلا، والشاعر البولندي الكبير آدم بيرنارد ميتسكيفيتش، وغيرهم. كما نصغي لصدى شاعرتين عظيمتين أحبَّهما تراكوفسكي ومجّدَهما في شعره: آنا أخماتوفا، ومارينا تسفيتيفا التي شنقت نفسها في مدينة «ييلابوغا» في تترستان احتجاجاً على الاضطهاد الذي تعرّضت له من الحكم الستاليني.

في قصيدة أخرى يتذكّر الشاعر بلاد القوقاز التي تلاشت هويّتها، ويشير تحديداً إلى إقليم داغستان الذي يعني بلاد الجبال، «كنتُ مستلقياً على قمّة أحد الجبال، /تحيط بي الأرض /في الأسفل، وطني يواجه مصيره وقد فقد ألوانه كلّها /إلا لونين: الأزرق الشفاف، والبني الفاتح /هنا أيضاً أو فوق الحجر الأزرق يجري قلم عزرائيل / وحولي تمتدّ داغستان. / اعتقدت حقّاً وللمرّة الأخيرة قراءة المستقبل /باللغة العربية، على الصخور الفخورة لهذه الأرض، /من أين جاءتني هذه الجرأة /لمقايضة الفردي بالزوجي.».

كان تاركوفسكي يزن كل كلمة يكتبها، تماماً كنحّات يعمل باللغة، وكان منجزه الشعري مكتوباً بدقّة عالية. وسيبقى، الغناء من أجل الحرية التي يستكمل بها الإنسان إنسانيته، الإيقاع المعلن والطموح المنشود، وهو ما يزيد من رغبة الشاعر في التدخّل في صيرورة الكائن بمختلف تأمّلاتها الفلسفية وأقنعتها الأيديولوجية، ولعلّ هذا ما يبرّر الصعوبة والتعقيد اللذين يجدهما الشاعر للتعبير عن حياة شاقة، موعودة بمستقبل غامض يطارد الأحلام.

قصائد مفعمة بالحنين

عماد الدين موسى

رغم الشغب الطفوليّ وحيّويّة الألوان وبساطتها المدهشة في لوحة الفنان التشكيلي أمين الباشا، التي زيّنتْ غلاف المجموعة الشعريّة الجديدة «عندما الذاكرة، وعندما عتبات الشمس»، الصادرة عن دار نلسن في بيروت، ورغم الحرارة التي تحيلنا إليها عنوان المجموعة نفسها لا سيما توقّد «الذاكرة» أو دفء «عتبات الشمس»، إلا أنّ صوت الشاعرة اللبنانيّة صباح زوين (تقيم في إسبانيا) يأتي هادئ النبرة والإيقاع، ومفعماً بالحنين.

هذا التناقض الجماليّ وما لهُ من إشكاليّة بين ثنائيّات إبداعيّة متضادّة، تحضر أكثرَ من خلال مزج الشاعرة بين تقنيات القصيدة من «إيحاء- انزياح- تكثيف» من جهة، وتقنيّات أخرى فنّية من جهة ثانية، سواء التشكيليّة منها كتوزيع المساحة- درجة الإضاءة- تداخل الألوان، أو السينمائيّة كاللقطة ببعديها القريب والبعيد- التقنيّة التصويريّة- لغة الكاميرا- تقطيع المشاهد وتتاليها، ومن ثم سكبها في قارورةٍ واحدة، لتأتي القصيدة متكاملة.

وتكاد هذه التيمة أنْ تكون الرئيسة للمجموعة بأسرها، لما لها من حيثيّات، تتيح المجال لصياغة أواصر لغويّة وتعبيريّة جديدة، متينة ومُحدثة، تُخرج النص من حيّز الرتابة والتكرار أو الهشاشة، وتجعلهُ أكثر تماسكاً وإدهاشاً، تقول الشاعرة في الصفحة: «في انحناءات الشجر/ رسمتُ انكفائي عنك، / ثم كنتُ دائماً أرسمُ/ يديكَ في غياب الكلام، / لكن لماذا أرى اليوم بللَ الأرصفة، / وأرى أقدامَنا الحافية، / وتلك تركض في العراء».

تحتفي قصيدة صباح زوين- في أولى جوانبها الاحتفائيّة- باليوميّ الحميم، أو ما تمّ إهمالهُ في صخب وعبثيّة حياتنا الآليّة المعاصرة، مُعيدةً هذه الأشياء- المهملة رغم دفئها- إلى الواجهةِ/ داخل قصيدتها، بعد أن تضفي إليها لمسة الإبداع السحريّة، بوصفها أدوات جماليّة لا بدّ من الكشف عليها وإبراز دورها المؤثّر لدى المتلقي/ خارج إطار النص. «عند سكون الضحى/ كنتُ أستلقي، / وكنتُ في بياض النور/ نائمةً، / عندما علمتُ/ انّكَ أصبحتَ بعيداً/ عن مسكات الأبوابِ، / وعن طاولاتنا»، «هو غصنٌ كثيفُ النور، / وهو الذي نبتَ/ في يدكَ مرةً، / أو الغصن الذي/ بقي ذكرى بين/ أوراقي البيضاء».

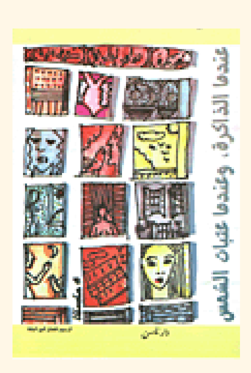
الاقتصاد اللغويّ المكثّف واختصار المشهديّة، سمتان أساسيّتان نجدها في مجمل قصائد «عندما الذاكرة، وعندما عتبات الشمس»، إذ نادراً ما نعثر على مفردةٍ تسللتْ إلى النص خلسة/ عنوة على سبيل الحشو والاستزادة أو نشعر بلا حاجتها. هذه القصائد المدوزنة على موسيقى الحياة الطبيعيّة، من حيث عفويّتها وتلقائيّتها وهدوؤها، لا مكان للنشاز أو الهفوات بين ثناياها.

«لستُ سوى في عزلة الوقت، / وكأنّ دهراً مرّ على تلك الأبواب، / كأنّ وجهي التصق إلى الأبد/ بثنايا الخشب الأسود/ وبعتبة بيتكَ وحوافي الشبابيك».

ولعلّ من اللافت في هذه المجموعة، أنّ القصائد لا عناوين لها، بل متحرّرة من أسر العنونة وسطوتها، وموزّعة على صفحات الكتاب دون فواصل أو ترقيم أو حتى «فهرس» في النهاية، وهو ما يجعلنا في لذّة «اللا انتهاء»، والبقاء أسرى لحيّز ما وراء عوالم القصائد التي تشكّلت في وعينا بعد إنجاز مهمّة القراءة، أي قراءة القصائد.

وهكذا يظلّ القارئ «في سفر لا نهائي لعوالم الماوراء، حيثُ لا ثبات، حيث الغياب/ حضورٌ في الغياب». ليحدث ما يشبه - بحسب رولان بارت- «إزاحة الكاتب عن المكتوب».

بقي أن نشير إنّ هذه المجموعة هي الثانية عشرة للشاعرة زوين، فقد أصدرت سابقاً، إحدى عشرة مجموعة بين عامي (1983 - 2014)، من أبرزها «على رصيفٍ عار»، «ما زال الوقت ضائعاً»، «البيتُ المائل والوقت والجدران»، «في محاولةٍ منّي»، و«كلما أنتِ وكلما انحنيتِ على أحرفكِ». كما قامتْ بإعداد مجموعة من الأنطولوجيّات الشعريّة وبأكثر من لغة، عربيّة وعالميّة.

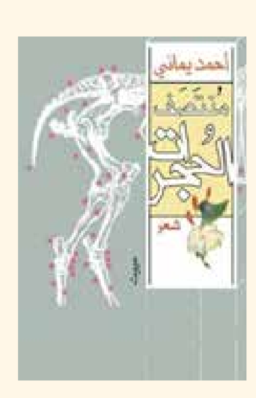


نصوص تتنفس هواء المرأة

مازن معروف

لا يقترح أحمد يماني على القارئ في مجموعته الشعرية الجديدة «منتصف الحجرات» (دار ميريت، القاهرة) لغة مطهّرة شعرياً. فنصوص الكتاب تبدو وكأنها منجَزة بناتج ثقافة الشاعر وتنوُّع قراءاته، واحتكاكه بأساليب كتابية تجريبية. لا انحيازه قسراً لذات «الشاعر» فيه. يتراءى لنا يماني في كتابه، وكأنه يطأ نصاً/ أرضاً مزورعة ببنور كتابة مختلفة منحازاً -بصورة خاصة، وفي أغلب القطع- إلى ما يعرف بالقصة القصيرة جداً (micro-récit)، التي تشكّل أحد أصعب النماذج الكتابية الحديثة. وهنا النوع لا يمكن أن يفتن القارئ إلا بتدخُّل فكرة شعرية فيه، وبالتسلّح بالاستعارة، والتمترُس وراءها والانطلاق من خلفها إلى الجملة التالية أو نقطة النهاية. كذلك، فهو نوعٌ يفتح شتّى أجناس الأدب أمام بعضها، ويستدعيها للتفاعل في ما بينها وفقاً لثيمة محدَّدة، كما -ولأنه شديد الحساسية- يبقى رهناً بتقنيات الشاعر وحيله بين العبارة والصورة والمعنى. مقابل ذلك، فإن الفكرة الشعرية فيه لا يمكن أن تمثِّل عموده الفقري، أو أن تكوّن جُلَ مقاديره الأساسية.

يشتمل «منتصف الحجرات» -وعلى رغم وحدة ثيمته تقريباً (المرأة، الحب)- على نصوص القصّ الشعري التي تخضع للتكثيف والشدّ. لكنها في أحيان قليلة، تفاضل أناقة الجُملة على وضوح المعنى، ما يبطئ الإيقاع، لكنه يضيف بعداً آخر إلى أبعاد المعنى المتواري. في بعض النصوص (بخاصة الأولى) يدأب يماني على صقل جملته بصورة لا تتنازل أمام الفكرة، ممّا يؤدي إلى إغراق الدلالة، أو يولّد شعوراً لدى القارئ بأن قراءة تلك النصوص أقرب ما تكون إلى المشي



في حقل أغرقته الأمطار. نجد الشاعر أحياناً وكأنه بالغ في الاهتمام باللغة، لغة النص وزخرفتها، ما يغلّف الفكرة الشعرية أحياناً بنسيج لغة مشدودة، ليقع القارئ فريسة اللغة بدل مواجهة الفكرة: «فتحوا الباب فهبّت أربعة جراء متشبّثة بقدميه، انحنى عليها، وعندما رفع بصره كانت الجراء قد فرّت إلى مكان بعيد. كان الوقت مساء وكانت هي قد خرجت إليه. أغلقوا الباب وتحت جلده وضعوا دودة هائلة. لم يشعر بها أول الأمر. في مساء آخر قريب خرجت الدودة، بصعوبة بالغة في البداية، حتى ظنّها بعوضاً ينقر الجلد ويفرّ هارباً. عندما أمسك الدودة بيديه كان الباب قد أُغلِق من جديد، وكانت هي قد خرجت إليه، والجراء فَرَّتْ إلى مكان بعيد».

هي سلسلة مقاطع (ينكسر تجانسها شكلانياً بتدخّل قصيدة بين مقطع وآخر أحياناً) لا تخضع لسياق كرونولوجي محدَّد، أو درامي، ولا تتعمّد استيلاد خرائب نفسية فضفاضة بناء على «حادثة» أو أي معطى اجتماعي أو إغراء بصري محدَّد. إنها نصوص لا تلتزم موضة الصراخ أو الاستعراض، ولا تكسو نفسها بفائض الرغوة السوريالية. بدلاً من ذلك، فإن الشاعر، يحمِّلها صوتاً خافتاً، حاداً، يظهر كما لو أنه معطوف قسراً على يماني الذَكَر وامرأته، والموقف «الجدّي» الذي هما حاضران فيه. هذا الخفوت الصوتي، ينسحب أيضاً على القارئ، الذي يشعر وكأنه يقرأ الكتاب في «منتصف حجرة» موصَدة عليه وحده. النصوص- رغم المناخ السوداوي الذي يلسع جلدها، وإيقاعها البطيء، والمسافة التي تتولّد بينها وبين القارئ- لا توحي بأنها نصوص كابوسية ولا بأنها نتاج جنون تخييلي، أي أن المخيِّلة فيها تميل دائماً إلى تأسيس توازن بينها وبين «الشعور». ومن ثمَّ بين «حقيقة» و«شعرية»، و«معطى بصري جاف» و«استعارة». وهي مخيّلة تُعنى بالمجاز من دون أن تتطرّف نحوه، تماماً كعنايتها بشكل كتابة النص. لكن تهجين القصيدة بالسرد والقصّ، لا يقلّل من سطوة الشعر أو سلطته. فللشعر، في النصوص، تكون كلمة الفصل والإطار الأوسع؛ ذلك أن الشعر -وإن لم نجد له تعريفاً ثابتاً- يسيطر على انطباعنا العام بعد انتهاء القراءة دافعاً إيانا للتساؤل في ملامح حلّته الجديدة، أو على الأقل المختلفة، التي قدّمها يماني. إنها- أولاً وأخيراً- نصوص تتنازل للشعر، وربما لكينونة الشاعر، رغم تشرّبها ملامح أجناس كتابية «غير شعريّة». نصوص تُحكَم باللاترتيب، بفوضى أنيقة، كولاج من أجزاء منتقاة بعناية، تشكّل شرطاً لاستيلاد جماليات ما: «كنتُ على سريرك والسماء كانت تشغل سقف الغرفة، كما لو خطّتها يد دون أن تبرق النجوم والكواكب. غرفة لها سقف هو السماء بكاملها، وبينما أتأمّل الظاهرة محاولاً فهمها رأيت كما لو أن النافذة الزجاجية تعكس صفحة السماء. ولم يكن الأمر سوى تفسير أوَّلي، كانت السماء حقيقة لكنها فقط لا تلمع وحينئذ دَخَلْتِ الغرفة فاختفت السماء وكنتُ أنا

كلصّ تسلّل إلى بيتك، وارتاح على فراشك، ثم اعتذر لك ومضى».

كذلك، فإن هذه المقاطع هي رهن بذاكرة يماني المتمرّسة في الشعر، حتى وإن بدت -بأسلوب كتابتها- مدفوعة نحو بوح خاضع لبيوغرافيا (قد تكون متخيّلة أو حقيقية) غير أنه بوحٌ معنيّ بالإدهاش ظاهرياً. بوحٌ يقدّم، في كلّ جزء منه، قطعة من المعنى، ويترك للقارئ فسحة زمنية للتفكُّر والتفاعل، بهذا القدر أو ذاك، مع كتابة يماني. «إذا ما أحببتكَ أكثر فسوف تنسى قدميّ المشي، جملتكِ العابرة هذه وتّدَت الغرغرينا في رجليّ. والآن يصبح بيتك القريب ذلك البيت خلف منزلنا القديم والذي حاولتُ التسلّل إليه عشرات المرات دون جدوى، وعندما تمكّنت أخيراً من صعود سلّمه الحجري أصابني الرعب، لا من خيوط العنكبوت ولا حتى من الشقوق التي تقبع بها ثعابين متحفّزة، بل من تصلُّب الرجلين كما في حلم، من نسيان المشي والحجارة والبيت نفسه».

لكنها نصوص لا تتطوَّر بشكل تصاعدي. لا يشكّل كل نصّ نقطة بداية للنصّ الذي يليه. بل تتنفَّس جميعها في ذاتها. كل مقطع يعيش في هوائه وضمن الكادر/ صورتُه/ السبب المرسوم له، بصرياً أو شعرياً، أو مزيج الاثنين معاً. لغة يماني، حين يريد إراحتها، سخيّة في اندماجها بالسرد حيناً وبالقصّ حيناً آخر، والتنازل حدّ الاقتراب من اللفتة الشعرية.

نصوص يماني الجديدة أقرب ما تكون إلى شريط من المعاينات البصرية والمجازية في آن معاً. فالشاعر يتحرَّك بين العبارة والدلالة، بين الإيجاز والإنجاز، بين مسح ذاتٍ قلقة ومعاينة فضاء دائم التحوُّل أمامه، خالصاً في ذلك إلى توفير أرضية بسيكولوجية وفلسفية، لمقاربة الحبّ. أحياناً يبدو الشاعر كما لو أنه مجرّد صوت لذاكرة تلك العاطفة، وأثر لنتيجة تلك العلاقة مع المرأة، أو مع ذاته المتروكة. أثرٌ يَتَّخذ أشكالاً، ويصبح ألعاباً رمزية في القصيدة، أو هذا ما يبدو عليه الأمر.

في نصوصه، يحاول يماني الإحاطة بكلّ عناصر الشعرية، وكلّ التجريب المؤمن به. هناك اختبار لمسألة وجودية أساسية قد لا تكون أصيلة (بمعنى مكرّرة) في الشعر، وهي الحبّ. لذلك، فإن ثيمة كتاب يماني، سواء أكانت الحب/ المرأة/ العشق/ الجسد، وكلّ ما يتفرَّع عن هذه الحزمة، هي كليشيه شعري، غير أن يماني يفلح، متمسّكاً بهذه الثيمة، في العبور إلى مناطق شعرية نظيفة بعيدة عن أي (كليشيه). فهو يتحرَّك في مثلث البيوغرافيا والواقع والفانتازيا: «عندما تغيبين أغطّي المساحة التي يحتلّها بجانبي جسدك على السرير؛ الذراع اليمنى أضع مكانها رسائل فان جوخ إلى أخيه، واليسرى أغطّيها برسائل ريلكه إلى الشاعر الشاب، بطول ظهرك أفرد مستنسخاً للوحة دافيد هوكني «عَبّاد الشمس والزجاجة»، مكان رأسك رواية «لا شيء» لكارمن لافوريت، عند القدمين قصيدة «المدينة» لكفافي، واللوحة التي رسمتِها لي وأنا متمدّد في سريرك في الصباح. أشياؤكِ نفسها التي تشاركنا فيها أحياناً ستغطّي سريري. استلقاء واحدٌ على السرير سيعيدك إليّ أينما كنت».

ما يبرز أيضاً في «منتصف الحجرات» هو التنقُّل النشيط والمتمهّل في آن واحد، ضمن خصائص مكانية جغرافية أو حيّز بيتي. أحياناً، يشترط هذا التحرّك، وجود امرأة/ حبيبة/ عشيقة، وأحياناً أخرى لا يستلزم أكثر من وقوف الشاعر قبالة ذاكرته أو شظايا سيرته الذاتية. من هنا، فإن المرأة في حضورها الرمزي المولِّد استفزازاً شعرياً معيناً تعادل -وهي المؤقتة- ذاكرة شخصية دائمة مكثفة مشذّبة، ذاكرة تُستحضَرُ فيها اهتمامات الشاعر الأولى، ويُستفَزّ فيها إنسان يماني السابق، الإنسان العادي، إنسان العشق، ذلك «الإنسان» الذي يكون اختَبر لا كَتَبَ بعد. مقابل ذلك، فإن هذا الحضور الأنثوي الكثيف والجميل يقابله غياب/ تغييب فجائي. وسواء أكان هذا الغياب حاصلاً بالفعل داخل النص أو كان مجازياً أو كان مجرّد ضرورة لتفحُّص الارتدادات الناتجة عنه عاطفياً، فإنه يدفع بالشاعر لأن يؤسس نصّاً يقف هو الآخر على مسافة من الشاعر ومن القارئ ومن امرأته، كأنه يحتفظ بسرّ في علبة صغيرة، نحاول فتحها مع كل قراءة جديدة للنصّ. الشعر -إذاً- أحد اشتقاقات هذا الغياب للمرأة. واستقلال النص في جماليته، وكينونته و«ترفُّعه» عن الأسباب المولِّدة له، هو ما يضيف إليه ألقاً، ويضخّ في عروقنا ذلك السحر الشعري ليماني، كما يرسم كينونة تصون النصوص ضدّ أيّة محاولة لإطلاق أحكام نهائية عليها. كل ذلك، يأتي منجدلاً مع اجتهاد يماني الواضح لوضع استعارة «غير مألوفة».

يترك يماني في نهاية المطاف -إلى حدّ ما- العنان للغته لأن تنفلت من أي التزام شكلاني شعري أو نثري. إنها تجربة جديدة على ما يبدو في مسار يماني الكتابي، ولا بد أنها -ككل كتابة مسؤولة- تحمل أبعاداً تجديدية أو على الأقل تسعى إلى ذلك.

«ثقوب زرقاء»
حياة سفليّة

نوّارة لحرش

«ثقوب زرقاء»، عنوان رواية جديدة للكاتب والروائي الجزائري (الخير شوّار) صدرت مؤخّراً عن دار العين في القاهرة. رواية تحكي حياة ويوميات متشرّد فاقد للذاكرة، يعيش صراعات وصدامات متلاحقة ومتضادّة مع ذاته ومع هويّته النفسية المضطربة، التي جعلته يفقد البوصلة بين الواقعي والمتخيَّل، بين الحقيقي والوهمي، وبين الحلم والكابوس. رواية تغوص في الحياة السفلية المعتمة لمتشرّد مسحوق بالمعاناة والكوابيس، وتستعرضها بكثير من الغرائبية الكابوسية. الحياة في «ثقوب زرقاء» مستحيلة ومنفلتة في جحيم لا يطاق. حياة معطوبة بالانهيار ذاته، تنشد خلاصها ببراماتيكية قاتمة. فهل الجحيم هو التشرُّد؟ هل الجحيم هو اللاذاكرة، واللا حقيقة، واللا يقين؟. هي أسئلة حادّة ومتلاحقة قد يخرج بها القارئ للرواية وفي ذهنه أسئلة أخرى لم يقبض على جمرتها بعد، وربما يحتاج الأمر إلى قراءة أخرى وأخرى كي تتّضح الرؤية القرائية أكثر وبأسئلة أكثر حدّة وأكثر تلاحقاً. ما نلاحظه في «ثقوب زرقاء» أن الكاتب (الخير شوّار) -بشكل ما- يتخفَّف في عمله الجديد هنا من تيمة الأساطير التقليدية والموروثات الشعبية المحلّيّة التي اتّسمت بها تجربته الأدبية سواء في القصة القصيرة والرواية، وهذا ما جعل روايته هذه متخففة قليلاً من بصمة وتيمة الأسطورة. يمكن القول إن «ثقوب زرقاء» تجربة أخرى مغايرة بشكل واضح وجليّ لتجاربه السابقة، وإن كانت الغرائبية أو الكابوسية السوداوية (في أوجهها الأشدّ مأساوية والأشدّ تأزُّماً في شخصيات ونفسيات أبطال الرواية القليلين) حاضرة بقوة في متن الرواية وعلى مدار (92 صفحة)، من خلال بطلها المتشرّد الذي يعيش تناقضات وصراعات داخلية مريرة، ومن خلال جحيماته الكثيرة. وبشكل ما نجد أن هذه الكابوسية حَدّ الغرائبية في «ثقوب زرقاء» حَلّت محل أجواء الأساطير. كما نكتشف بين فصول الرواية التي جاءت عبارة عن أرقام (واحد، اثنان، صفر) والمفتوحة على كوابيس أكثر وأحلام أقلّ، أن هناك عسسة ما في الرواية، وظيفتها أن تلتقط واقعاً سوداوياً كابوسياً، وتعرضه على القارئ بصيغ وصياغات مختلفة ومتعدّدة، وبشكل متواتر ومتوتّر تسلِّط الضوء على تفاصيل (متشرّد) يهرب من المجتمع ومن ذاته ومن ذاكرته، ويلجأ إلى (القصر المهجور المسكون بالأشباح)، كأنه يجد فيه ملاذه في عزلة صاخبة بالأشباح، وفي حياة أقلّ ما يُقال عنها أنها شبحيّة ومعتمة. هنا المتشرّد الفاقد لذاكرته مستسلم لحالته وانفصامه، إذ لا يسعى لاستعادة ذاكرته أو توظيفها وقت اللزوم. هل لأن النسيان ضرورة يراها المتشرّد أفضل لواقعه وحاله؟ وهل لأنه يعتقد ويؤمن أنه كثيراً ما يحدث أن تصبح الذاكرة بلا نفع أو جدوى؟. نقطة أخرى كانت مختلفة في سياق حضورها في متن الرواية، وهي أن الجنس في «ثقوب زرقاء» لم يكن شبقياً أو وعاءً للمتعة فقط، إنمّا كان احتماءً من ألم الذات وكوابيس الحياة، كان كأمانٍ ما، وكخلاص مؤقّت.

«ثقوب زرقاء»، رواية فيها اشتغال على الحكاية والحكاية المتداخلة، فيها من الصحافة ومن الأدب ومن السيرة أيضاً، لكنها سيرة مقتضَبة، لم تحمل زخماً كثيراً من ملامح وتفاصيل كاتبها (الخير شوّار). الذي قال إنه لم يشأ كتابة سيرته الشخصية، ولو أن بعضها متضمَّن في هذه الشخصية أو تلك من شخصيات وأشخاص الرواية. هذا الاقتضاب المتعمَّد من الكاتب في سرد سيرته والإفصاح عنها بشكل شحيح وغامض وقليل، جاء في سياق أن الكاتب شوّار يحبذ التلميح لا التصريح في ما يتعلَّق بالكتابة عموماً، وبالسيرة على وجه الخصوص. وهي أيضاً متخفّفة من الشخصيات، بمعنى آخر هي مقتصدة في الشخصيات وأيضاً مقتصدة في اللغة، لكنها مسترسلة ومكثَّفة في الأحداث والكوابيس.

«ثقوب زرقاء» التي زاوجت بين الواقعي والمتخيَّل، بين الغرائبي والكابوسي، جعلت الواقع فيها يتعانق، ويتساوق، ويتضاد مع الخيالي والغرائبي بطريقة تشدّ أعصاب القارئ وتربكه في كثير من اللوحات والمشاهد التي شكّلت متن هذه الرواية. وأكثر من هنا تدخله عنوة ودون إدراك مسبق في متاهتها المليئة بالكدمات الزرقاء، كدمات على مستوى الروح، والذهن، والحياة العاطلة عن الأحلام، وفي المقابل الطاعنة في التعاسة والضياع والألم الدامي. وبسبب كل هذه الدوّامات المتلاحقة المؤذية على المستويين النفسي والروحي لشخصية أو لشخصيات الرواية، وبشكل مستطرد يجد القارئ نفسه تائهاً وضائعاً ومُشَتَّتاً في أحداث حكاياها وفصولها، وفي حالة يصعب عليه فيها حتى الربط -أحياناً- بين أحداث الحكاية المتشعِّبة/المُتعِبة، أو بمعنى آخر الربط بين كوابيسها وأشباحها وتناقضات وتضادات المصائر التي تعيش أقسى حالات الضياع والأسئلة المربكة.

رواية ممتعة، وعلى قدر سوداويتها تجعل القارئ الذي انخرط فيها حَدّ الضياع، يجتهد في الخروج من دوامتها دون أن يفقد إحساسه بالذات وبالحياة.

اللقطة الذكية جارة الفكر العميق

إيلي عبدو

حين يتخفّف أحمد بيضون من ثقل البحث الأكاديمي، ويطلق عقله لمجاراة الملاحظة الحَيّة، تصبح كتاباته أقرب إلى الذكاء الخالص، لا يشوبه أي ضابط أو منهج. تتملّص الفكرة من سياقاتها الاجتماعية والسياسية والمحلّيّة، لتمرّ بسيولة فوق الأحداث والقضايا والإشكاليات. والمرور هنا، ليس سوى خروج عن الطور الجدّي والصارم، وتثبيت للوقائع بوصفها مفارقات لامعة، تكثّف من مدلولاتها أحوال الثقافة والسياسة في بلادنا. ما كتبه الباحث اللبناني في صفحته على موقع «فيس بوك» خلال أكثر من سنة كان كفيلاً بإظهار الفرق بين اللحظة المعرفية المحكّمة عنده وتلك المتفلّتة من أيّ مسلك. وكتابه الأخير «دفتر الفسبكة - نتف من سيرة البال والخاطر» (دار شرق الكتاب، بيروت) يتّجه نحو كشف اللحظة الثانية بكلّ حمولتها التي تهجس بإعادة تشكيل الموضوعات وتدوير جزئياتها.

إذ لم تعد «الستاتوسات»، التي جُمِعت في الكتاب، -متفاوتة الحجم بين الطويل، والمتوسّط نسبياً، والقصير- عبارة عن مقاطع متفارقة في الزمن والحدث. الكاتب يسعى إلى تنسيق كتاباته، أي وضعها في نسق جدلي البنية، ينتمي إلى عالم الفيس بوك وأدبيّاته الحرّة، وفي الوقت ذاته يخالف هذا العالم، وينفي أدبياته. اللقطة الذكية واللامعة تتجاوزُ مع البعد الفكري العميق وتتماهى به.

داخل هذه الثنائية تحديداً، شكّل بيضون نسق كتابته الفسبوكية، التي تنطوي على مسلكين متلازمين؛ الأول يشتغل على إخراج المعنى بفطنة ونباهة، والثاني يعمل على تثبيت ذلك المعنى بوصفه تجديداً وخروجاً عن المألوف.

هنا ما ينفي حصول أي تفاوت في قيمة النصوص ومستواها؛ فالطويلة منها التي تذهب مثلاً إلى مساجلة الشاعر السوري أدونيس حول موقفه من الثورة، وتحلّل الكثير من الظواهر التي أفرزتها الثورة السورية، ليست أكثر أهمية من الجمل - الأفكار القصيرة، كذلك هو الحال بالنسبة إلى القصائد الشعرية.

ثمة كتابة واحدة تتعدّد في أشكالها وأنماط سردها، وتتوحّد في استنطاق ما هو ذكي واستخراجه من الحدث أو الموضوع.

ذلك الاستنطاق من الممكن أن ينحو نحو السخرية، كما يحصل في العديد من الستاتوسات التي تعيد صوغ مطالع الاغنيات مثلاً، بمدلولات جديدة، فتصبح أغنية مرسيل خليفة الشهيرة «أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها فحضر دون تأخير»، في حين تصبح أغنية فيروز «وضاع شادي لأنّو كان عن يلعب مع صاحبتو عالتلج بدون وجود مُحرَم». وأحياناً يركّز الاستنطاق البيضوني على التحليل السياسي اللامباشر، والتقاط مفارقاته. وفي كافّة الأحوال، يحرص الكاتب على إحداث تفارق مع المألوف وتحطيم استنتاجاته السائدة. وقد تكون القطيعة مع السائد هي السمة البارزة في هذا الكتاب. ذاك لأن الحرّيّة التي فتحها موقع التواصل الاجتماعي للكاتب، وضعته في موقع تكثيف كلّ تمايزه المعرفي والفكري والانتباهي في ستاتوس واحد، أطالَ حجمه أم قَصُر.

هنا ما قد يبرر، كذلك، الذاتية التي تحضر كمدخلٍ رئيس في معظم نصوص الكتاب، إذ يكتب بيضون عن بيته الذي جدّده حديثاً بالتعاون مع زوجته، وعن عيد ميلاده، والمجاملات التي تصاحبه، محوّلاً هذه الوقائع الخاصّة إلى أفكار خلّاقة، تُخرج الحدث عن ثباته المألوف، وتضعه في التباس فكري متحرّك.

الحدث اليومي الذي ينتبه إلى وسائل النقل مثلاً، ليس سوى استكمالٍ لهذا المسار الذاتي - الخاص الذي يرتاح الكاتب في تركيب سرديته، وضخّ هوامشه بالكثير من الأفكار والهواجس التساؤلية اللافتة. لكن الكتابة الذاتية التي تستخلص العام من عوالم الخاص وآلياته التفكيرية ليست وليدة التجربة الفيسبوكية التي خاضها الكاتب، فقد سبق له أن وضع ذاته المنتبهة في العديد من المقالات والنصوص والمحاضرات، وجعل من هذه الذات المثقلة بالعلم مدخلاً للولوج إلى الظواهر التاريخية والسياسية وتحليلها.

أحمد بيضون مفكرٌ وباحثٌ يليق به «الفيس بوك»، ففيه يختبر ذاته الكاتبة، بعيداً من صرامة الأكاديمية ومنهجياتها الجافّة، وكأنه في رحلة استجمام وراحة. ليس من المبالغة القول إن الموقع الأزرق هو العالم الأحبّ عند بيضون على ما تكشف نصوص الكتاب، إذ يستقيم الشأن العامّ كوجهةٍ معرفية - ذاتية تستطلع أحوال البلد؛ لبنان، وتحولات الثورات العربية، وما تفرزه من إشكاليات وقضايا.

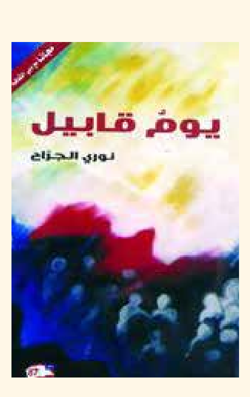
وعليه، فلامجال لتصنيف كتاب الفسبكة هنا، بين السياسة والفكر والاجتماع والشعر. ثمة القليلُ من كلّ ذلك، والقليل هنا ليس سوى لمعات ذكاء تضخّ دماً جديداً في عروق الأفكار وتجعلها أكثر شباباً. هذا ما عمل عليه أحمد بيضون في كتابه جاعلاً من الفيس بوك ملعبه الأحَبّ.

يقظة العابر في مخيِّلة الغياب

مفيد نجم

يذهب الشاعر نوري الجرّاح في ديوانه الجديد «يوم قابيل» (مجلة دبي الثقافية 2013)، نحو أكثر القضايا الوجودية العابرة للزمان والمكان في دلالاتها الإنسانية والرمزية والتراجيدية، باعتبارها أكثر القضايا المطروحة على الوعي الإنساني المعذّب مفارقةً وإشكاليةً وتكثيفاً لأسئلته المعلّقة في فضاء وجوده الإنساني، الأمر الذي يجعل نصوص الشاعر تقيم تناصّها مع أشهر النصوص السردية الدينية القديمة، وذلك تعبيراً عنها وتكثيفاً لمعانيها ودلالاتها، مستخدمةً في الغالب تناصّ الخفاء، الذي يجري فيه امتصاص تلك النصوص الدينية، وتنويبها في نصّ الشاعر الجديد، وفي المقدّمة منها حكاية هابيل وقابيل، وحكاية يوسف مع أخوته، اللتان يظهر التناصّ معهما في أكثر من نص. يتوافق ظهور هذا المستوى من التناصّ مع الوعي الجمالي المتجسّد في اللغة الاستعارية الحداثية التي تُلَمِّح أكثر مما تُصرِّح، وتومئ أكثر مما تفسِّر، سواء على مستوى اللغة الشعرية، أو على مستوى الصورة الاستعارية التي تبدو محكومةً بعلاقات الانزياح بين العناصر المشكِّلة لها، انطلاقاً من كون العلاقة مع اللغة هي بمثابة تجربة وجودية ناتجة من علاقة التوتُّر القائمة بين الكائن والوجود وفقاً لـ(هايدغر). حيث إن قيام العلاقات التناصية بين نصوص الشاعر وهذا المستوى من القصص الديني القرآني، ناجمٌ عما تختزنه هاتين الحكايتين من أبعاد دلالية ورمزية ذات طابع درامي متوتّر، سواء على المستوى الوجودي الإنساني والأخلاقي.

ففي قصيدة (أخوة يوسف: رسالة إلى الآباء) يبدأ الشاعر من سؤال استنكاري يطرحه أخوة يوسف على أبيهم، ما يمنح تلك الحكاية بعداً جديداً ودلالةً مغايرةً للمألوف والمعتاد، بحيث يعيد الشاعر



بناء الحكاية من زاوية مختلفة، عندما يجعل صوت الأخوة مهيمناً على القصيدة، مستعيداً بذلك صوتهم المُغَيَّب بوصفهم ضحايا أيضاً، ما يجعل صوتهم المتوجِّع والعاتب والمثقل بالمرارة والأسى، هو الذي يقتحم القصيدة منذ البداية، حيث يكرِّر الشاعر الاستهلال باسم الاستفهام، من أجل التأكيد على الحضور المُكَثَّف لتلك الأسئلة في وجدان الأخوة من جهة، ومن أجل تحقيق أهداف نصّية وإيقاعية تمنح النص هذا الطابع الغنائي الحزين من جهة أخرى: «لماذا أحببته أكثر مما أحببتنا يا أبي؟/لماذا أرسلت إلى قلوبنا غصن الغيرة، وإلى بيوتنا عربة النار/ نحن -اليافعين- أبناؤك؟/ أولم يخرج معنا وفي فمه الضحكة قبل أن يخرج ويملأ/قصتك؟/ أولم نشبك له أصابعنا ونرفعه لك من بعيد لتراه؟»

إن أهمية هذا التعالق الذي تقيمه نصوص الشاعر مع النصوص الدينية، تتأتّى من قدمها ومن حضورها العميق في المخيال والوجدان الجمعي، مثل حكاية أهل الكهف وحكاية صلب المسيح، ونصوص الشاعر الإغريقي كفافيس من دون ذكره بالاسم، إضافةً إلى عدد آخر من شخصيات الأساطير الإغريقية، التي غالباً ما يظهر اسمها في عنوان القصيدة، ما يجعلها تشكّل محورها، مثل شخصية (تيريسياس)، حيث يتداخل استدعاء هذه الشخصية مع استدعاء شخصية المسيح بالواقعة التي تحيل عليه، عندما طلب منه بطرس في العشاء الأخير أن يتجنَّب الصلب بالامتناع عن الذهاب إلى أورشليم : «نزلتُ/ على/ سلم / وقلتُ للهواء أسود: خذ عيني / لمَ أعد أقوى على هذه الكأس، / في مائها أنبتُ دمي، / وبعيني تجرَّعت».

وترتبط رؤية الشاعر جلياً بهاجس آخر، هو هاجس المكان وعلاقة الشاعر به، ممثّلاً بالمكان الدمشقي الذي فقده الشاعر مكرهاً، عندما خرج من فردوس طفولته وألفته وسحره إلى المنافي، إذ يحتلّ المكان الدمشقي المساحة الأوسع في أغلب النصوص، وكأن الشاعر يحاول استعادته. وبقدر ما يعبّر هذا الحضور المُكَثَّف للمكان عن حالة الحنين والارتباط الوجداني، بقدر ما يفصح عن رمزية حضوره بوصفه المكان الذي يختصر في معناه الدلالي صورة وطنٍ يُذبح، ويُستباح، ويُدَمَّر، ما يبرِّر استدعاء الشاعر لشخصية قابيل، صاحب أوّل جريمة قتل في التاريخ، وللغراب بوصفه صاحب السلوك المفارِق للدلالة الشائعة عنه، حيث يجسّد بعداً وجودياً وإنسانياً يختصر في بعده الدرامي الموجع المشهد الدموي المفتوح على مأساة الشعب السوري، المتروك لمصيره الكارثي تحت رحمة آلة الموت المجنونة. فنجد صوت الشاعر مُطِلّاً في الخاتمة طالباً من الغراب الرأفة والحفاظ على كرامة الإنسان بعد موته :«أعودُ به: وأعودُ بي من حيث طويتُ الزمان/ وجئتُ/وفزتُ بالشمس في مغيب.... / أعودُ وفي جعبتي مخرزان تَيَبَّسَ فيهما الدمّ وإطار فارغ كان يوماً قشرة فاهية/ لصورة قابيل في جوار/ هابيل/ تعلّم أين تحفر، واحفر هنا يا غراب».

حكايا التراث التي لا تنتهي

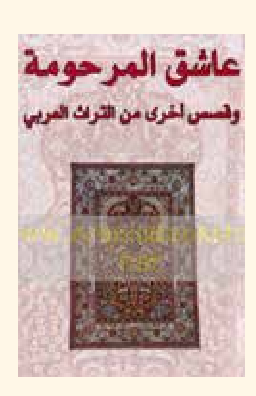
محمّد حجيري

يستكمل الباحث والمحقّق محمد مصطفى الجاروش في كتاب «عاشق المرحومة وقصص أخرى من التراث العربي» (منشورات الجمل، بغداد - بيروت) مشروعه في تحقيق سرديّات الثقافة العربية. وقد بدأ هذا المشروع من خلال الكشف عن «الليالي العربية المزوَّرة»، وتناول نصّين: «علاء الدين والفانوس السحري»، و«علي بابا والأبعون حرامي»، ونسبهما إلى كتاب «ألف ليلة وليلة»، حيث بيّن أنه، على رغم الاعتراف العالمي بأن الحكايتين عربيتان، فإنه لا تتوافر لهما نصوص متداولة عربياً، لا في شكلٍ مستقلّ ولا ضمن طبعات «ألف ليلة وليلة»، باستثناء التلخيصات الموجَّهة إلى الأطفال.

يتكوّن مخطوط «عاشق المرحومة» من 12 حكاية، غالبيتها أصلية، بمعنى أن ليس لها مثيلاً في ما نُشِر في التراث الحكائي العربي وحُقِّق. نذكر منها: «حكاية التاجر اليمني مع معشوقته التي ماتت موت الفجأة، حكاية اختفاء إبراهيم بن المهدي والفضل بن الربيع، وما وقع لهما من المِحَن، حكاية علي بن المُعلم مع بنت البيسري، حكاية هارون الرشيد مع الفقاعي، حكاية الأصمعي والخياط، حكاية الجارية قوت القلوب والست زبيدة، حكايةٌ لطيفة من غرائب الزمن وما يتفق فيها من العجائب، وغيرها.

تذكّرنا بعض هذه الحكايات بحكايات وتيمات وردت في «ألف ليلة وليلة»، وفي كتاب «أخبار البرامكة» (تحقيق جليل العطية)، وكتاب «ثمرات الأوراق» لابن حجة الحموي و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«نوادر الخلفاء» للإتليدي.

ثمة دور للمرأة في معظم الحكايات، حيث تُصَوَّر على أنها غرض للشهوة، وتُوَظَّف توظيفاً رمزياً للدلالة على السلطة، وكأنها نوعٌ من البديل لها، بمعنى أن الاستيلاء عليها يرمز إلى الاستيلاء على السلطة. وبناء على ذلك ليس من



قبيل المصادفة أن تكون النساء المرغوب فيهن على علاقات بأصحاب السلطة أو المحظيّات من السلطان. ومع ذلك فالشخصيات النسائية في حكاية اختفاء الوزير الفضل بن الربيع، يؤدّينَ دوراً أكثر طرافة وظرافة، ويتصفْنَ بالرحمة والتسامح والرأفة، على عكس الرجال الذين يؤدّون أدوار الخيانة والكذب وعدم الوفاء. وهذا ليس من باب المصادفة أيضاً، لأن لهذه الحكاية مصدراً تاريخياً معروفاً هو كتاب «الفرج بعد الشدّة» للقاضي البغدادي المحسن التنوخي. وبمقارنة النصّين «الأصل التاريخي» و«الفرع الخرافة»، يتبين أن الراوي الذي استخرج القصة من مصدرها التاريخي، ووضعها في سياقها الجديد قد تصرّف فيها كي تتناسب أحداثها والوظيفة الجديدة التي يبتغيها منها. ويشبه دورُ النساء من الناحية الشكلية، أو من حيث النجاعة - إن شاء القارئ - دورَ شهرزاد الراوية في «ألف ليلة وليلة».

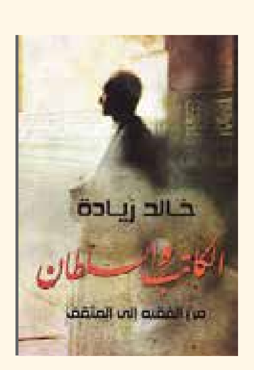
واللافت في حكايات «عاشق المرحومة» الحضور القوي لهارون الرشيد الذي كانت قصوره أشبه بعالم «ألف ليلة وليلة». ثمة الأصمعي البخيل، والجواري اللواتي يتصدرْنَ معظم القصص الحكائية العربية، يصنعنَ الأحداث ويحرّكنها، ولا يتسمنَ على سمت واحد، كأنهن واجهة المتعة واللذة والقراءة، أو بوابة التحرُّر في الأدب والشعر، وقد خطفنَ أجواء الشعر والأدب والسرد وحتّى وهج السلطة والقصور، بينما بقيت النساء الرسميات أشبه بالمغمورات، ولا يُعرَف عنهن إلا القليل.

ويعود فضل المبادرة في الاهتمام بمخطوط «عاشق المرحومة» للمستعرِب يوسف سدان، فهو الباحث الأول الوحيد الذي اعتنى به وحقّق إحدى حكاياته وهي «حكاية السكندري الخيّاط مع تنكز»، التي رأى صلة قرابة بينها وبين «حكاية علاء الدين والمصباح السحري»، مما قد يثبت الأصالة العربية للأخيرة، التي طالما شُكِّك في متنها العربي المتأخِّر فعلاً عن النصّ الفرنسي الموجود في ترجمة أنطوان غالان الشهيرة العائدة إلى أوائل القرن الثامن عشر الميلادي. فالشخصية المذكورة في العنوان هي شخصية تاريخية معروفة باسم سيف الدين تنكز والي الشام أيام المماليك، لأن اسمه مُحَرَّف في النص إلى دنكز، ودنكر. وكان من بالغ وفاء الدكتور سدان للنص أنه لم يقم بأي تصحيح، مهما كان ضئيلاً، إلا ونبّه إليه.

تحتفظ المكتبة الفرنسية بمخطوط الحكاية، ووفقاً لفهرستها فإن المخطوط نُسِخ في القرن الثامن عشر الميلادي، مع أن الدكتور يوسف سدان يرجّح تاريخاً آخر، ويرى أنه قد يكون نُسِخ في القرن السابع عشر أو السادس عشر. ومما لا شكّ فيه أن الحكايات أقدم بكثير من النسخ، وأن المجموعة كلها تعود إلى فترة الحكم المملوكي في بلاد الشام، وقد تصوَّر المحقّق أنه يوجد شبه بين أسلوبها وأسلوب أقدم مخطوط لـ«ألف ليلة وليلة»، الذي يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي.

علاقة شائكة

صدر كتاب «الكاتب والسلطان.. من الفقيه إلى المثقَّف» (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة) للمؤلِّف د. خالد زيادة.
في البدء كان الفقيه هو مثقَّف السلطان، وكانت العلاقة حينذاك واضحة ومباشرة في الدولة السلطانية، ومن ثَمَّ كانت الأجهزة (الفقهية) المختلفة تؤدّي دوراً مؤثِّراً في شتى المجالات، وكانت



تملك حيِّزاً من الاستقلال الذاتي في تسيير شؤونها، إلا أن هذه العلاقة كانت عرضة للتبدُّل مع الانعطافات والانقلابات وتغيُّر الدول على مدار الحقب التاريخية المختلفة.
وبينما لم تشهد مرحلة الانتقال من الدولة المملوكية إلى العثمانية، تبدُّلاً على واقع العلماء، كانت الإجراءات الجديدة التي اتَّخذها العثمانيون تشقّ طريقها بسرعة، إذ انتقل العلماء من دور المشاركين في حكم المجتمع المدني وإدارته إلى دور الوساطة بين الأهالي والحكّام.
ويُظهِر المؤلِّف وجود تفاوت بين تصوُّر الفرنسيين الذين قدموا لاحتلال مصر عام 1798- للدور الذي يمكن للعلماء أن يلعبوه وبين تصوُّر العلماء عن أنفسهم وعن دورهم، كما يرى أنه خلال فترة محمّد علي، حصل العلماء بالفعل على امتيازات كبيرة في فترة حكمه الأولى، لكن الوضع تغيّر بعد استقرار حكمه. ومع قدوم العصر الحديث، يتعقّد الموقف، فيحلّ المثقَّف مكان الفقيه، ليمارس دوره نفسه، ويقوم بمهامه ذاتها، ولكن تلقى على عاتقه مهام أخرى جديدة تتعلّق بعلاقته بالجماهير وتعبيره عن طموحاتها وسعيها للحرّيّة والمساواة.

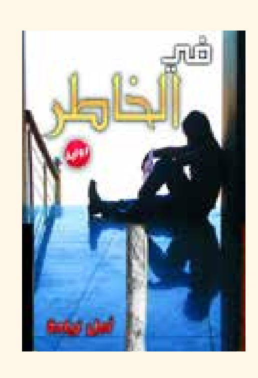
سيرة القلق

تقدم د. لوتس عبدالكريم في «رحلة البحث عني.. رواية حياة» (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة) جزءاً مهمّاً من سيرتها في الدبلوماسية، والحياة، والفن، والسياسة، فضلاً عن صور عن قرب لشخصيات كان لها تأثير في تكوينها الفكري.
الكتاب هو كذلك سيرة الأمكنة التي عاشت فيها كبريطانيا، وفرنسا، واليابان، وإيطاليا، والشرق الأقصى. ويضمّ جزءاً من سِيَر شخصيات شهيرة اقتربت منها الكاتبة، وتجلّت أرواحها في مراياها مثل الملكة فريدة، ومحمد عبدالوهاب، ويوسف السباعي، وإحسان عبدالقدوس، وعبدالحليم محمود، ومصطفى محمود، ويوسف وهبي. ويضمّ كذلك تعريفاً ببعض أساتذتها في قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.



يقول الشاعر أحمد الشهاوي في التقديم: «هي امرأة قلقة في استقرارها كأن الريح تحتها كما قال المتنبي، والقلق سمة الفنان الذي يخلق، والحالم الذي يبتكر، والمبدع الذي يسافر، والمدهش الذي يحبّ، والوفيّ وهو يخطو في إخلاصه ووصله لمن اصطفى».
تحكي د. لوتس تفاصيل حياتها بدقّة متناهية مع وصف يَتّسم بطابع أدبي راق، وتقدّم إضاءات عن شخصيات وأماكن في الذاكرة، ويُذْكَر أن صداقةً عميقةً قد ربطت بين د. لوتس عبد الكريم والملكة فريدة، الزوجة الأولى للملك فاروق عبر رحلة ثرية بأحداثها ووقائعها؛ إذ إن المؤلِّفة لازمتها ملازمة دائمة خلال آخر خمس سنوات من حياتها.

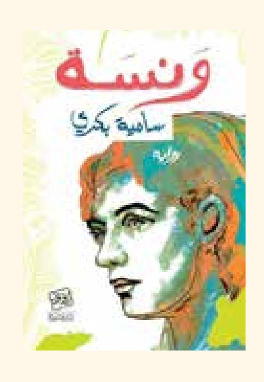
الاختيار الصعب



«في الخاطر» (اكتب للنشر والتوزيع - القاهرة) عنوان رواية جديدة تستدعي الواقع والتاريخ، وتنمّ عن موهبة الروائية أمل زيادة في السرد الروائي المبنيّ على الصراعات النفسية بين شخصيات العمل.
تهتمّ زيادة ببناء عملها الروائي بشكل محكم، وتستعين بجمل وعبارات رشيقة تجبر القارئ على اللهاث خلف الأحداث للوصول إلى ذروة العقدة الدرامية، وبصورة تُشعِر القارئ -في أغلب الأحيان- أن الكاتبة كانت جزءاً من أحداث الرواية، وأنها كانت أحد شهودها.
تستند المؤلِّفة إلى وقائع حدثت منذ عدة عقود، لشاب تعرّض في أثناء فترة تجنيده لاختبار وصراع نفسي عنيف في أثناء وقوفه فوق أرض سيناء المحرَّرة بدماء مقاتلين شرفاء، حيث يجد نفسه فجأة مُخَيَّراً بين أمرين لا ثالث لهما: إما التضحية بحبّ حياته وحياته نفسها أو وطنه.
حول هذا الاختيار الصعب والصراع النفسي المحتدم تدور أحداث الرواية التي تُعلي من قيمة الوطن، والأرض، والارتباط بالمكان، مرتكزة على المثل العليا التي تتجسّد في الحق والخير والجمال، إضافة إلى قيمة الحرية، وقيمة الحب.
يُذكر أن أمل زيادة لها رواية سابقة بعنوان «الكهف»، صدرت عام 2012.

«ونسة» وفئرانها!

«ونسة» رواية جميلة.. هل نقول مختلفة؟ الفكرة نفسها مجنونة وكأنها مغامرة. ففي تلك المسافة بين الاكتئاب والجنون تعيش ونسة، وتتعايش مع رفاقها المخلصين: الفئران. من الجنون مثلاً تخيّل فكرة أن يكون الراوي فأراً يتنقّل بين شقق عمارة في حَيّ شعبي.
لكن الروائية سامية البكري تفتح في «ونسة» (دار روافد، القاهرة) بأسلوب وصفي جميل ولغة رشيقة وسلسة أمام قارئها عالماً أنثوياً بامتياز، يلعب فيه الرجل أدواراً مساعدة لا أكثر.
في الرواية حياة بسيطة، لكنها لا تخلو من ارتباكات ومآسٍ إنسانية، وحالة من الشجن.
ونسة، الفتاة الثلاثينية، التي خرجت إلى بلكونتها يوماً لتجد العصفور الذي تترك الحبوب غذاء له كل صباح ينزف الدمع لأجلها: «وسط ذهولنا انقلب العصفور إلى شاب وسيم طويل ذي عينين عسليتين واسعتين. كان يشبه الممثل عمرالشريف



فتى أحلام ونسة الذي حفظت أفلامه عن ظهر قلب».
أنت لا تستطيع أن تترك رواية «ونسة»، حتى حين تقرأ كلمة (تَـمَّت) في نهاية هذا العمل الروائي. إنها تسكن في الشقة المواجهة لك، وربما تبتسم لك في السوبرماركت، أو تلقي عليك تحية الصباح في الجامعة، أو حتى تشكو لك همومها في الشوارع التي ضاقت بأحزان المارّة.

تدريبات على القسوة

تقدّم عزة سلطان أوراق اعتمادها في عالم الرواية، عبر روايتها الأولى «تدريبات على القسوة» (دار روافد، القاهرة)، التي تَتَّسم بحبكةٍ جيدة وسردٍ لا يخلو من التشويق، ولغةٍ تخلو من الحشو والإسهاب.

حيث تطرح رؤية مختلفة إلى حَدّ التصادم، تكشف العلاقات الإنسانية وتعرّيها بشكل كبير، إذ تقدّم قصّة فتاة تستغلّ إمكانياتها المعرفية والجسدية، وتبرز طبيعة علاقات المرأة في مختلف أنماطها ومستوياتها، موضِّحة أسرار العداء النسائي الكامن، وكاشفة بجرأة شديدة عن مكنون نفوس العديد من النساء.

تقول عزة سلطان : «إن القسوة نتعلّمها ممن نحبّ وليس ممن نكره»، وهي تسعى إلى تجريد المجتمع من زيفه تجاه الكثير من الشعارات البراقة، خاصة في ما يتعلّق بالمرأة، بل إنها تكشف، وبشكل قاس، عن طبيعة العلاقات بين المرأة/ والمرأة في أدنى مستوياتها وأعلاها، طارحة تيمة زمنية آنية في كل الأحداث، وعدداً من الرؤى والتساؤلات التي يجني الكاتب



إجابتها من خلال متابعة شائقة للنص.

يُذكَر أن عزة سلطان، أصدرت مجموعات قصصية: «تماماً كما يحدث في السينما»، «أحمد رجل عادي جداً»، «امرأة تلد رجلاً يشبهك». وصدر لها وفي أدب الأطفال «المسرح»، و«نشأة الكون»، و«الفضاء والطيران»، و«الإذاعة»، وغيرها..

صورة الثورة



يحاول كتاب «الصورة التي تحرّك الملايين: خطاب الصورة والسياسة على الفيسبوك» لمؤلِّفه محمّد سيد ريّان، التعرّف على دور الصورة الرقمية في الحياة السياسية المصرية ومدى تأثيرها على الجمهور المتلقّي وردود الفعل إزاءها.

والأكيد أن العالم انتقل من الحديث عن ثورة التكنولوجيا إلى عيش عصر التكنولوجيا الثورية وتطبيقاتها في مختلف جوانب الحياة، والمفهوم الدارج أو الشعبي للثورة هو الانتفاض ضدّ الحكم الظالم، أما التكنولوجيا أو التقنية فهي كلمة مشتقّة من اليونانية، وتتكوّن من مقطعين: الأول تكنو techno والذي يعني الفن والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا logia والذي يعني علم، وهي كل ما قام الإنسان بعمله، وكل التغييرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة، والأدوات التي صنعها لمساعدته في أعماله.

وأبرز المجالات التي ارتبطت بمسار التكنولوجيا هو مجال الصور الرقمية، فقد نتج عن التقدُّم في أدوات التصوير وماتبعها من إمكانيات في برامج تعديل وتحرير الصور وحفظها في صيغة رقمية على الكمبيوتر ومنها إلى الإنترنت.

وقد أظهرت ثورة 25 يناير في مصر - على سبيل المثال- مدى أهمية الصورة الرقمية التي وضعها الشباب على صفحاتهم الشخصية والرسمية؛لتنطلق الصورة بالثورة التي استمرّت تستكمل مراحلها في الشارع بمشاركة جموع الشعب المصري، وأنتجت أول ثورة اجتماعية إلكترونية عرفها التاريخ.

عجائب المخلوقات

يقدّم تامر فتحي في «مخلوقات من وراء العالم»، (دار اكتب، القاهرة) قراءة علمية تعتمد على مراجع ومصادر أجنبية لدراسات وبحوث ونظريات حول عدد من المخلوقات المنقرضة والأسطورية التي شغلت اهتمام العالم، وتحدَّثت عنها وسائل الإعلام طوال ما يزيد على قرن من الزمان.

يقدّم الكتاب تفسيراً علمياً واجتهادات مقترنة بفرضيات وأدلّة مختلفة، حول طبيعة تلك المخلوقات التي نسج كثيرون حولها الحكايات، وربّما الأساطير.

من تلك المخلوقات، نشير إلى مخلوق يطلق عليه هنود شمال (واشنطن) لقب (ساسكواش)، وهنود شمال (كاليفورنيا) يسمّونه (أوماه)، بينما يشير إليه سكان (الإسكيمو) بلقب (رجل الغابات)، وهو المخلوق الذي نعرفه باسمه

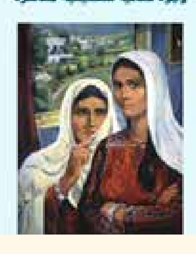


الأشهر (القدم الكبيرة) أو (بيغ فوت). حسب شهادة أغلب من ادَّعوا مشاهدة هذا المخلوق، والتسجيلات والصور التي التُقطت له منذ عشرينيات القرن الماضي، فهو كائن ضخم يمشي على قدمين، ويبلغ طوله من مترين إلى ثلاثة أمتار طولاً، وهو عريض الكتفين ذو بنية قوية، مغطى بالكامل بشعر بنّيّ داكن أقرب للاحمرار.

وقد طرح الباحث الأنثروبولوجي الشهير غروفر كرانتز الذي كرّس جزءاً كبيراً من حياته لدراسة هذا المخلوق نظرية مفادها أن (بيغ فوت) ما هو إلاّ سلالة لحيوان منقرض يدعى (جيجانتوبيثيكيس بلاكي).

وجوه فلسطينية

صدر حديثاً في قطاع غزة كتاب «فلسطينيات: وجوه نسائية فلسطينية شهيرة» للكاتبة امتياز النحال زعرب. يقدّم هذا الكتاب ذو الطابع الموسوعي رصداً وتوثيقاً لسِيَر وتراجم 250 امرأة فلسطينية معاصرة منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن.



تقول المؤلِّفة في تقديمها للكتاب إن العمل استغرق في جمع مادّته والإعداد والتنسيق له نحو ثلاث سنوات، وتشير إلى أنه تبيَّنَ لها أن أرض فلسطين كانت عامرة بالعلماء والمشايخ والمثقَّفين والأدباء والمتعلّمين، وأن فلسطين كانت من أوائل الدول العربية التي دعمت المسيرة التعليمية والثقافية، وكانت سبّاقة في العديد من المجالات، وأن المرأة الفلسطينية كان لها نصيب في كل ذلك.

تمّ تبويب الكتاب وتقسيمه إلى عدّة فصول، إذ نجد فيه فصلاً بعنوان «رائدات فلسطينيات» مثل رشيدة المصري، ورفيعة القبج عبدالهادي، وريما ناصر ترزي، وآخر للمناضلات مثل أمينة دحبور، وتيريز هلسة، وثالث للسياسيات مثل آمنة جبريل سليمان، وانتصار الوزير، وحنان عشراوي، ورابع للأسيرات كأحلام التميمي، وسناء شحادة، فضلاً عن الكاتبات مثل بيان نويهض الحوت، وسلمى الخضراء الجيوسي، والإعلاميات كإيمان عياد، وميسون عزام، والفنانات التشكيليات كأمل كعوش، ومنى حاطوم، وغيرهن الكثير.

عرفتُ الدار البيضاء بكيفية متدرِّجة مُتَّصلة منذ النصف الثاني من السبعينيات. كنت أزورها قادماً من خريبكة التي لم أتحمل العيش فيها، مرة كل شهر على الأقل، لألتقي- وغالباً في منطقة المعاريف- بأصدقاء أدباء مثل محمد الشيخي، إدريس الخوري، محمد زفزاف، أحمد بنميمون، أحمد الجوماري، أحمد المديني، أحمد بوزفور وآخرين. لم أشعر فيها أبداً بالأمان. ولم تَتَّسع رؤيتي لها، وتتبدل علاقتي ومعرفتي بها إلا في صحبة عبد الواحد منتصر التي بدأت مع مطلع الألفية الثالثة، وتوالى توطّدها حتى اليوم.

مدينتي السعيدة

المهدي أخريف

ومع أنني تآلفت وتصالحت- إلى حَدّ كبير- مع «أحياء» الدار البيضاء إلا أنني لا أزال- كما كنت- غير قادر على تصوُّر إمكانية العيش الدائم في أية مدينة كبيرة سواء أكانت الدار البيضاء أم كانت فاس أم مراكش أم حتى الرباط وطنجة اللتين لم أفلح في محاولة العيش فيهما في مطلع الثمانينيات، فَلِذْتُ بمدينتي الأولى والأخيرة أصيلة.

غير أنني، مع ذلك، لست مع سيورن إذ يقول:

«لم تحملني الصدفة إلى إحدى المدن الكبيرة إلا استغربتُ كيف لا تندلع فيها يومياً انتفاضات وفظاعات ومجازر لا توصَف وفوضى تذكِّر بيوم القيامة. وكيف يمكن- في حَيِّز بهذا الضيق- لبشر بهذا العدد أن يتعايشوا دون أن يدمِّر بعضهم بعضاً ودون أن يتباغضوا حتى الموت».

ذلك أننا نعرف جيداً أن أغلب الذين يعيشون في المدن الكبيرة يجدون أنفسهم مضطرّين إلى التكيُّف مع «فظاعاتها»، ولأن النمط الغالب من ساكنة المدن الكبيرة– لنستحضر هنا مدناً مثل نيويورك، ريو دي جانيرو، مكسيكو– وجدوا ويجدون – كما قال والتر بنيامين في مقال له عن علاقة بودلير بباريس– ملاذهم في زحام المدينة الكبيرة. أو كما قال هربرت ريد في سياق مغاير «هناك العديد من البشر الذين يجدون الأمان وسط الحشود الهائلة، ويجدون السعادة في أن يبقوا مغمورين منسّين داخل الجموع مثل رأس ضائع وسط آلاف القطعان».بل إن فكرة العيش في مدن صغيرة هادئة راكدة تبدو لمن اعتاد العيش في مدينة كبيرة مسألة غير قابلة للاحتمال.

إنني أتذكَّر هنا المرحوم إدموند عمران المليح الذي عَبَّرَ لي غير مرة عما يشبه التعجُّب والاستغراب معاً من قدرتي على مواصلة العيش الدائم في مدينة صغيرة راكدة تماماً في معظم الفصول مثل أصيلة.

ومن ثَمَّ يحقّ لي أن أستنتج أن فيروس المدينة الذي ابتُلِيَ به، وتحدَّث عنه عبد الواحد منتصر في كتابه: «عبد الواحد منتصر المهندس الإنسان» ليس فيروساً واحداً. بل فيروسين اثنين: أحدهما هو فيروس المدينة الكبيرة، والثاني فيروس المدينة الصغيرة.

وأنا- بالطبع- أنتمي إلى الصنف الثاني. منذ الطفولة الأولى حتى اليوم، باستثناء مرحلة الدراسة الجامعية في فاس ثم العمل لستّ



أصيلة هي بيتي الكبير: حميمية المكان وألفة الناس، تناغُم المدينة العتيقة والمدينة «الإسبانية» المجدّدة



سنوات في مدن خريبكة، الرباط، طنجة، أمضيت سنوات حياتي في مدن صغيرة، في القصر الكبير ثم العرائش وأخيراً أصيلة مع إقامات تقصر أو تطول لفترات متقطعة إما في مدينة تطوان أو في قرى ومداشر بني عروس..

أما أصيلة فهي مدينتي، مدينتي السعيدة حقاً، فردوسي، وهي بيتي، على نحو مماثل لـ (بيسوا) الذي كان يعتبر لشبونة «بيته». لشبونة التي تركها ليقيم في دوربان بجنوب إفريقيا لبضع سنوات، ثم عاد إليها وهو في مطلع الشباب عام 1905 حيث مكث فيها دون أن يغادرها إلى أي مكان طوال الثلاثين سنة التي عاشها بعد العودة.

بدوري تركت أصيلة لبضع سنوات، ثم عدت إليها مطلع الثمانينيات حيث لا أزال أقيم منذ أكثر من ثلاثين سنة.

أصيلة مدينة على مقاسي: هي بيتي الكبير حميمية المكان وألفة الناس، تناغُم المدينة العتيقة والمدينة «الإسبانية» المجدّدة.. والدي ومرجعي، البحر الأطلنتيكي. محيط المدينة الساحر، ضواحيها ذات الطبيعية الخلابة، الإضافات والتحسينات المعمارية، الإصلاحات والترميمات الكبرى التي خضعت لها لم تغيّر معالمها البرتغالية، طرقها ومبانيها، مكتبتها وقاعاتها الحديثة، قصر الريسوني معلمتها الرئيسة، مهرجانها الثقافي الذائع الصيت منذ أكثر من ثلاثة عقود، الكورنيش الجميل الممتدّ بجوار بحر المدينة.. الحدائق الواسعة العديدة الجديدة والمجدّدة التي تحمل أسماء شعراء وأدباء مرّوا بهذه المدينة، أو ارتبطوا بها على نحو لا نجده في أيّة مدينة أخرى: ساحة ليوبولد سنغور، حديقة تشيكايا أوتامسي، حديقة بلند الحيدري، حديقة محمد عزيز الحبابي، حديقة الطيب صالح، حديقة أحمد عبد السلام البقالي، حديقة محمد عابد الجابري، ثم حديقة محمود درويش التي في كُتاب الضريح الموجود في



أعلاها، ضريح سيدي غيلان حيث حفظت القران الكريم في سنوات طفولتي حتى منتصف مراهقتي.. هذا فضلاً عن العديد من الأزقة والشوارع التي تحمل أسماء شخصيات محلّيّة أو أسماء فنانين وأدباء وعلماء مغاربة من عصور ومناطق شتى.

أصيلة مدينة متغيّرة متطوّرة باستمرار منفتحة على المستقبل. ذلك هو رهانها اليوم الذي لا مناص من أن يمتدّ ويستمرّ.

غير أنني لا أعيش في أصيلة وحدها، أعيش مدناً عديدة متداخلة في مدينة، حقباً وتواريخ بعضها عشته من قبلُ مرات، بعضها من بلادي وبعض من بلدان أخرى: من القاهرة أو مدريد، باريس، بغداد، قرطبة، غرناطة، أو لشبونة.. بل ثمة مدن تعلَّقتُ وارتبطت بها وجدانياً من غير أن أزورها مثل فيينا، برلين، فلورنسا، بودابست وهناك مدينتان كتبت عنهما ولم أزورهما. وكان القاص والروائي الصديق محمد الهرادي قد سبقني إلى الكتابة في روايته الجميلة «اللوز المُرّ» عن مدينة سبتة. كل الذين قرأوا الرواية حسبوا مؤلِّفها- لِمَا حفلت به من معرفة دقيقة بأجواء المدينة وأمكنتها وأسمائها- إما من القاطنين بها أو- على الأقل- مِمّن أقاموا فيها زمناً معتبراً. مع أنه لم يزرها إلا بعد مرور عشر سنوات على صدور الرواية (صدرت في دمشق 1980).

شخصياً لديّ يوتوبياي الخاصة، وهي يوتوبيا لا صلة لها بالمستقبل بل مرتبطة كلّيّة بالماضي.

وأنا على يقين من أن ثمة شخصاً وحيداً في هذا العالِم قادراً على تحويل ذكرياتي وأحلامي المقصوصة الأجنحة إلى تحليق فعلي في ماضيَّ المنشود. إنه العالم الحالم المجنون الأيرلندي أرنولد كورلي. هو وحده من يستطيع تمكيني من سفر ارتدادي إلى جهات شتى مشتهاة من الماضي ليس بقصد استعادة العيش فيها بل فقط بهدف مراقبتها والتفرُّج عليها.

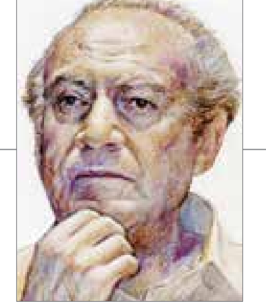
ذلك أنني بدلاً من أن أعيش على اجترار أمكنة وأزمنة معيشة أستدعيها من الماضي سيصبح في إمكاني – عبر تقنية معاكسة للفلاش باك وبواسطة فيزياء ارتدادية هرمسية لم يختبرها أحد بعد – الانتقال شخصياً إلى أنحاء محدَّدة من الماضي، لكن فقط الماضي الذي عشته، وإلى الأمكنة والمدن التي عرفتها دون غيرها...

سيكون في وسعي كذلك أن أختار اللحظة التي أنا فيها، باليوم وبالساعة، متحوِّلاً إلى شرارة طيفية تخترق الزمن مزوَّدة بالطاقة الخفيّة اللازمة للبقاء هنالك في ذلك الماضي طوال المدة التي اخترتها قبل الانطلاق.

سأتحوَّل إلى ما يشبه الشبح الحَيّ اللامرئي الذي يرى ويستمتع بالتفرُّج على لحظات من الماضي في أثناء جريانها الأول غير القابل للتكرار، محتفظاً بحاسَّتين فقط هما الرؤية والسمع، محروماً تماماً من إمكانية استخدام الشم أو الذوق ومحروماً من أيّة إمكانية للاحتكاك أو الاتّصال بأحداث تلك اللحظة وأشيائها وأمكنتها. لأن صلتي بها ستكون من قبيل القبلة من وراء زجاج.

وبالطبع سأختار من بين ما أختار الانتقال الفوري في الرابع والعشرين من فبراير هنا إلى الرابع والعشرين نفسه من فبراير عام 1958 هنا في أصيلة.. سأجد الطقس لطيفاً في المساء مع مطر خفيف. سأمرّ بدار الطفولة في ساحة محمد الخامس، وأُعرِّج على دار إسبانيا الضاجة بنشاط نهاية الأسبوع ثم أتجوَّل في المدينتين العتيقة والحديثة طوال ثلاث ساعات مستمتعاً بجوّ التعايش اللطيف الذي أغنى وقتها معيشَ المدينة اليومي، تعايش الزيلاشيين المسلمين والزيلاشيين اليهود مع ساكنة الجالية الإسبانية المنتشرين في مختلف أحياء المدينة.

ولن يفوتني الانتقال إلى مدينة القصر الكبير بعد أسبوع من ذلك، في الرابع من مارس من عام 1967 وكان يوم جمعة، لأتفرَّج عليّ وأنا مراهق صغير يلج باستحياء بهو سينما بيريس غالدوس صحبة عبد السلام بنوركي، ومحمد الأمين أبو أحمد لمشاهدة فيلم «الوسادة الخالية»، قبل أن انتقل إلى مكتبة الغرابلي في الديوان، ثم أنضمّ من بعد إلى الفريق الكبير من تلامذة القسم الداخلي في ثانوية المحمدي للقيام بالجولة المعتادة في الأحياء العصرية من المدينة قبل التوجُّه- في حسرة ظاهرة- إلى إقامتنا البائسة في «قصر» المحلّة. طَيَّبَ الله ثراه.



د. محمد عبد المطلب

شعريّة السّرد

الحقّ أن هذا المصطلح ألصَقُ المصطلحات بالثقافة العربية، ذلك أن السرد في العربية ظهر في أحضان الشعر منذ امرئ القيس ومَنْ جاء بعده من الشعراء، ففي معلَّقته الشهيرة امتزج الشعر بالسرد امتزاجاً مدهشاً، وقد كثرت الدراسات التي تناولت مفهوم هذا المصطلح، وكيفية دخول السرد إلى الشعر، وهل حافظ على حقيقته المعرفية التي ربطته بفن (الرواية) أم أنه تخلّى عن بعض خواصه ليكون صالحاً للحلول في الشعر؟

والملاحظ أن معظم هذه الدراسات أقدمت على هذا الموضوع دون أن تمهّد له التمهيد المناسب بتحديد الفارق بين (السرد الروائي) و(السرد الشعري)، وإقدامها على هذا النحو أحدثَ بعض الخلط، إذ صار السرد شعراً، والشعر سرداً برغم المغايرة بينهما، وهي مغايرة متعدّدة العناصر والمكوّنات، وهو ما نسعى لتوضيحه، وكشف أوجه الموافقة وأوجه المخالفة بينهما.

ولن أطيل الحديث عن مفهم السرد ومفهوم الشعر، فهما من المفاهيم المألوفة في الثقافة العربية، ومن ثَمَّ أتقدَّم مباشرة إلى المفارقة بينهما.

وربما كانت أهم خصيصة في السرد الروائي هي النزول إلى مفردات الواقع الحياتي، والإيغال في التفصيلات والجزئيات، والميل إلى الحقائق المباشرة أو غير المباشرة، وتحديد الوقائع والأحداث تحديداً يتيح للمتلقي أن يعايشهما تفصيلاً، وأن يتابع مسارهما في الحكي متسلسلاً يصل المقدّمة بالنتيجة، ويربط السبب بالمسبِّب، مع الحفاظ على قدر وافر من الدرامية في الصدام بين الوقائع أو بين الشخوص، ومن طبيعة هذا السرد تعدُّد الشخوص وتكاثرها وتمايزها، ومع هذا التكاثر يؤثر السرد الروائي اتّساع المسحة الزمنية والمكانية التي تحتضن الشخوص والوقائع، ومن ثَمَّ تضيق ظاهرة (فتح الذاكرة) كما يضيق السرد أمام مصطلح التناص والاستدعاء، مع غلبة (الأسلوب الخبري) وتكاثر (الفعل الماضي)، وبخاصة فعل الكينونة (كان) بزمنه المغرق في المُضِيّ، ومع (الخبرية) تميل الصياغة إلى التعبير الحقيقي بعيداً عن المجازي، ومحدودية (أدوات الربط) مثل (حروف العطف).

هذا الذي رصدناه في السرد الروائي يكاد يكون مغايراً لخصوصية السرد الشعري، على معنى أنه لا يغيب غياباً مطلقاً، وإنما تضيق مساحته من ناحية، ويأخذ طابعاً مغايراً من ناحية أخرى، ففي مقابل النزول إلى المفردات الحياتية اليومية وكثرة التفصيلات، تصعد الشعرية إلى الكلّيّات الحياتية، وإلى التجريد المعنوي، وفي مقابل الحقائق التي تسكن السرد الروائي يميل السرد الشعري إلى توظيف المخيّلة في التعبير عن الحقائق، وهو ما يُفقِدها بعض خواصها فتميل إلى الانسياب داخل السياقات الجمالية بالغة النعومة تارة، وبالغة الخشونة تارة أخرى، ثم تجمع بين النعومة والخشونة تارة ثالثة.

وفي مقابل التسلسل والترابط المنطقي في السرد الروائي يميل السرد الشعري إلى التداعي وظهور الفجوات الزمنية والمكانية والحدثية، كما يفقد المكان والزمان بعض خواصهما المحدّدة، وتنكمش الشخوص في عدد محدود، وغالباً ما تكون شخصيتين هما : (الذات والموضوع)، ومع محدوديَّتهما الكميّة تفقد الشخوص كثيراً من صدامها الدرامي لتغلب (الغنائية) والتناغم.

وفي مقابل محدوديّة انفتاح الذاكرة، ومحدوديّة التناص والاستدعاء تنفتح الذاكرة على اتّساعها في السرد الشعري، ومن ثَمَّ تكثر ظواهر التناص والاستدعاء والاقتباس.

ويكاد السرد الشعري يتخلى عن سيطرة (الأسلوب الخبري) ليجمع بينه وبين الإنشائي، مع غلبة (المضارع)، وفي هذا السياق الصياغي تقلّ أدوات الربط؛ إذ تتوالى الأبيات والأسطر دون حرف العطف غالباً، ومعظم جمل السرد الشعري تؤثر الترابط الدلالي على الربط بالأدوات وكأنها جملة واحدة. وإذا كان الضمير الأثير في السرد الروائي هو (ضمير الغيبة) (هو - هي - هما - هم - هن) فإن الضمير الأثير في السرد الشعري هو ضمير المتكلم (أنا - نحن).

هذا بعض ما لاحظته من توافق وتخالف بين السرد الروائي والسرد الشعري، وهو يفتح الباب أمام دراسات موسَّعة حول هذين السردين وحول وظائفهما الحكائية من ناحية، والجمالية من ناحية أخرى.

دساتير
الحرّيّة والاستبداد

نتائج الربيع العربي بدأت في الظهور تدريجياً. في تونس كما في مصر تَمَّ أخيراً إقرار دستورين، ينظر إليهما البعض على أنهما منسجمَيْن مع التحوُّلات التي عرفتها البلدان، وتطلُّعات مرحلة الانتقال الديموقراطي، ويعتقد البعض الآخر أن التحدّي الأهمّ سيتجسَّد في إمكانية تطبيقهما، وتجاوز بعض الفقرات الإشكالية الواردة بين بنودهما. تاريخياً، لم تخلُ وثيقة الدستور، في الغرب أو في بلاد العرب، من الجدل، وظلَّت دائماً محور نقاشات ثقافية وفكرية، خصوصاً فيما يتعلَّق بمدى تجاوبها مع تطلُّعات النخبة. فهل حان الوقت لنحلم بدساتير عربية تحرِّر الفرد من سنوات الاستبداد؟ أم أنها ستظل جنابة فقط من الخارج، مكرِّسة للأنظمة القديمة من الداخل؟

الهوية والدساتير العربية

د. بومدين بوزيد

أحدث التغيير العربي في السّنوات الأخيرة انقلاباً في جملة من التّصورات حول الهُويّة، والدّين، والتاريخ، واللغة نتبيّنها في فقرات «ديباجة الدستور» وبعض الموادّ الجديدة والهيئات المُستحدَثة التابعة للجهاز التنفيذي، فالهُويّة وطبيعة الدولة وعناصر تَكوّن الشخصية الوطنية كانت في صُلب موادّ الدستور العربي الأولى منذ نيل البلدان العربية حرّيّتها، وذلك لثقل «ميراث الهوية» في كونه مضمون الثورات العربية التحريرية، مثل الجزائر وتونس ومصر والعراق وسوريا واليمن، ولارتباط هذا الميراث بالتوظيف في التعبئة الشعبية حول مضمون «العدالة الاجتماعية» و«الوحدة العربية» و«مناهضة الإمبريالية» و«الصراع زمن الحرب الباردة»، وفي زمن تصاعد مؤْجة الحركات الإسلامية وبروز مطالب الأقلّيّات الدينية والعرقية واللغوية. في السبعينات والثمانينيات من القرن الماضي اضطرّت الطبقة السياسية الحاكمة إلى إضافة بعض المواد الدستورية وتعديل أُخَرى - ولو أنها اتَّخذت لغة المخاتلة والمزايدة المحاكاتية - فيما يتعلّق بالدين غير الإسلامي وحرّيّة التديُّن والاعتراف باللغات المَحَلّيّة كلغة وطنية، وتثبيت مادّة «دين الدولة الإسلام» أو ما شابهها. وهي المادّة التي استندت إليها الأحزاب الإسلامية (في الجزائر مثلاً) في الدعوة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية، وبعد الذي حدث في التسعينات، وبعد 11 سبتمبر 2001 والصراع الدموي بين بعض السّلط العربية والجماعات الإسلامية لجأ المشرّع إلى «ترسانة قانونية» دفاعية بَسْترة منع «تأسيس الأحزاب الدينية واللغوية والعرقية والجهوية».

إن قضايا اللغة والهوية من مكوّنات التّحوّل أو ما يسمّيه بعض الدارسين (الانفجار، أو الربيع العربي)، ويؤكّد التداخل الحاصل بين السياسي والثقافي، وضرورة إحداث تغيير في البِنْية الذهنية والثقافية، خصوصاً أن الفاعلين الجُدُد في التغيير «نُخَب شبكية» تعتمد الوسائط الجديدة، وهو ما انتبه إليه الدستور المصري في التأكيد على محاربة الأمّيّة الرقمية.

هكذا يتمظهر الثقافي وقضايا الهوية في التعديلات الدستورية العربية وفي إصلاحها.

سنختار هنا ثلاثة دساتير «الجزائر، وتونس، ومصر» لكون هذه البلدان حدث فيها الصراع بين الطبقة الحاكمة والإسلاميين، ولو أنّ الأحزاب الدينية وصلت إلى الحكم في زمن قصير جدّاً في مصر وتونس، وكانت النتيجة مختلفة تماماً بينهما، كما أن ثقل التاريخ المرتبط بالثورة التحريرية والزعامة الكاريزمية «الناصرية والبورقيبية والبومدينية» التي تستند إلى «الهويّة والتاريخ» في التعبئة الإيديولوجية، أو الاستبداد بالقوّة، أو بالقانون «الدستور»، أو المجابهة السياسية والعنيفة ضدّ الحركات الدينية واللغوية متوافر في التاريخ المعاصر للأنظمة الثلاثة المعنيّة بالدراسة.

قدسيّة التاريخ والأمّة

تستفتح ديباجة الدستور في البلدان الثلاثة بفقرات تمجيد الحرّيّة والاستقلال والأمة لخصوصية شعوب هذه الدساتير في الكفاح الوطني ضدّ الاستعمار، وأضيف -بالنسبة إلى

تونس ومصر- النضال من أجل الديموقراطية والحرّيات. الإشارة هنا إلى الكفاح الجديد الذي حدث في السنوات الأخيرة؛ فالدستور الجزائري المُعَدّل سنة 2008 يبدأ بالفقرة التالية «الشعب الجزائري شعب حُرّ، ومصمِّم على البقاء حرّاً»، ويستعرض باختصار شارحاً المقاومة من أجل الحرية منذ العهد النوميدي ما قبل الإسلام، أما الدستور التونسي فيقول: «اعتزازاً بنضال شعبنا من أجل الاستقلال وبناء الدولة الوطنية والتخلُّص من الاستبداد استجابة لإرادته الحرّة وتحقيقاً لأهداف ثورة الحرية والكرامة ثورة 17 ديسمبر 2010، و14 يناير 2011، ووفاءً لدماء شهدائنا الأبرار ولتضحيات التونسيين والتونسيات على مرّ الأجيال، وقطعاً مع الظلم والحيف والفساد»، التاريخ الفعلي هنا في الدستور الجديد «ثورة ديسمبر 2010» وهنا البداية بدايتان، فالخلاف كان واضحاً بين الذين يرون التأريخ للثورة الجديدة باشتعال البوعزيزي ناراً، وآخرون يرونها زمن هروب بن علي وسقوط النظام.

أما الدستور المصري فيقرِّر الجملة التالية ذات الحمولة التاريخية والبلاغية «مصر هبة النيل للمصريين، وهبة المصريين للإنسانية» ثم تشرح الديباجة ذلك بالقول: «مصر العربية بعبقريَّتها وموقعها وتاريخها قلب العالم كلّه، فهي ملتقى حضاراته وثقافاته، ومفترق طرق مواصلاته البحرية واتِّصالاته، وهي رأس إفريقيا المطل على المتوسط، ومصبّ أعظم أنهاره: النيل»، هنا في هذه الديباجة تمتزج الجغرافيا بالتاريخ ببلاغة لها سِحرها في التأثير على الوعي الشعبي ليتمسَّك بدولته وقيَمه الإنسانية، فالدولة المركزية الأولى هي مصر حسب الديباجة والتوحيد هي أرضه قبل الأديان السماوية الثلاثة فهي «مصر مهد الدين، وراية مجد الأديان السماوية»، فهي بلد كليم الله «موسى»، كما احتضن المصريون «السيدة العذراء»، ومع الإسلام كان المصريون خير أجناد الأرض في الجهاد في سبيل الله، بعد هذا العرض التاريخي تتحدث الديباجة عن التاريخ الحديث لمصر وثورة 25 و30 يونيو وهي امتداد لثورة 1919 التي أزاحت الحماية البريطانية وثورة 23 يوليو التي قادها جمال عبدالناصر، والثورات ضدّ إسرائيل، ثم تعود فقرات الديباجة من جديد إلى الثورة الربيعية الجديدة التي يعدّها فريدة بين الثورات الكبرى في تاريخ الإنسانية، ونتبيَّن من خلال نصّ الديباجة أنها كُتِبت في ظروف خاصة كان الصراع فيها على أشدّه بين الموالين لمرسي الرئيس المعزول والموالين للقائد العسكري السيسي والتيارات الديموقراطية والوطنية.

التاريخ هنا قبل الدين واللغة في الدساتير الثلاثة، التاريخ الذي يفتح نحو أفق مستقبلي دون أن يعني الشرعية التاريخية التي استندت عليها السلطة الفردية الكاريزمية سابقاً، والتاريخ هنا يعني صراعاً من أجل الحرّيّة والعدالة.

تَدَيْنُن الدّولة ومصدريّة التشريع

الجزائر وتونس أرضا الإسلام حسب تعبير الديباجة، أما مصر فهي أرض الأديان، ويُترجَم ذلك دسترة في المادة الثانية من الدستور «الإسلام دين الدولة» وفي الدستور التونسي في الفصل الأول: «تونس دولة حرّة، مستقلّة، ذات سيادة، الإسلام دينها»، ويؤكّد ذلك في الفصل السادس: «الدولة راعية للدين»، أما الدستور المصري ففي المادّة الثانية: «الإسلام دين الدولة»، ويستتبع ذلك شرطية الإسلام بالنسبة للمترشِّح إلى منصب رئيس الجمهورية بالنسبة للدستورين التونسي والجزائري، أما الدستور المصري في مادته 141 فيشترط فقط الجنسية، وتغيب هذه الشرطية «الإسلام» بالنسبة لرئيس الحكومة أو الوزير الأول في الدستورين المصري والتونسي.

أما مصدرية التشريع فينصّ الدستور المصري على ذلك صراحة في ديباجته لا في مواده: «مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيس للتشريع، وأن المرجع في تفسيرها هو ما تضمَّنته مجموع أحكام المحكمة الدستورية العليا في هذا الشأن»، ونلحظ هنا التخلّي في الدستور الجزائري المُعَدّل 2008 عن مصدرية التشريع، ولو أنه في قوانينه الشخصية يعتمد التشريع الإسلامي، أما التونسي فقد أبقى على إهمال المصدريّة كما هو الحال في الدستور السابق، ويمكن القول إنه من أجل سحب الشرعية المطلبية للأحزاب الدينية المطالبة بتطبيق الشريعة تَمَّ التخلّي عن هذه المبادئ. وما أشارت إليه الديباجة في الدستور المصري غير ملزِم ومشروط بفهم تحدّده المحاكم الدستورية، أما في المادة الثانية فيستخدم عبارة «مبادئ الشريعة الإسلامية» كمصدر للتشريع بمعنى الروح، لأن المادة الثالثة تنصّ على أن «مبادئ شرائع المصريين من المسيحيين واليهود المصدر الرئيسي للتشريعات المنظمة لأحوالهم الشخصية، وشؤونهم الدينية، واختيار قياداتهم الروحية».

ولمنع فوضى الفتاوى وخطورة بعضها تمّ ترسيم ذلك في هيئات قانونية؛ فقد نصّ الدستور الجزائري في مادته 171 على : «يؤسّس لدى رئيس الجمهورية مجلس إسلامي أعلى يتولّى -على الخصوص- ما يأتي: الحثّ على الاجتهاد وترقيته، وإبداء الحكم الشّرعي فيما يُعرَض عليه»، أما في الدستور المصري ففي مادته7: «الأزهر الشريف هيئة إسلامية علمية مستقلّة، يختص دون غيره بالقيام على كافّة شئونه، وهو المرجع الأساسي في العلوم الدينية والشؤون الإسلامية، ويتولّى



العمل الفنّي: كمال بلاطة - فلسطين

مسؤولية الدعوة ونشر علوم الدين واللغة العربية في مصر والعالم. وشيخ الأزهر مستقلّ غير قابل للعزل، وينظّم القانون طريقة اختياره من بين أعضاء هيئة كبار العلماء»، أما في الدستور التونسي فتعيين المفتي العام من صلاحيات رئيس الجمهورية.

اللغة العربية والانتماء للأمة العربية

الدساتير الثلاثة تنصّ صراحة على أن اللغة العربية مكوّن للهوية الوطنية، وهي اللغة الوطنية والرسمية، غير أن الدستور الجزائري يضيف (تامزيغت) اللغة الأصلية لشعوب المنطقة كلغة وطنية، لكنها ليست الرسمية، وهنا الصراع مع الحركات اللغوية المطلبية التي تصرّ على ترسيمها مثل العربية، أما الانتماء إلى الأمة العربية، فالدستور المصري ينصّ على ذلك في مادته الأولى وكذا الانتماء إلى الأمة الإسلامية والأمة الإفريقية والامتداد الآسيوي، أما الدستوران الجزائري والتونسي فإضافة إلى الأمة العربية يخصّصان الانتماءإلى المغرب العربي وإلى المتوسطية.

يلاحظ اهتمام الدساتير العربية الجديدة أو المُعَدّلة بقضايا هويّة الهامش، واللغة، والتنصيص على الأصل الإثني أو الديني، وقد تلازم ذلك مع التنصيص على حرّيّة الرأي والمعتَقَد والدفاع عنه ومحاولة توطين قضايا حقوق الإنسان والمواطنة، وهي قيم ثقافية رافدة ووافدة على الثقافة الأصلية.

ستبقى دسترة قضايا الثقافة والهوية مثار خلاف سياسي لعهود قادمة، لأن تنزيل ذلك إجرائياً في شكل قوانين وهيئات ينجرّ عنه إشكالات تكون أرضية خصبة لمعارك سياسية قد تُكَوِّن لغتها إذا توافرت ظروف ذلك العنف الدموي، ومن هنا فإن التداخل بين الثقافي والسياسي لا يعالَج سياسياً ودستورياً بل بإحداث تغيير في الذهنية وإعادة بناء علاقة إبداعية واجتهادية مع قيمنا الثقافية وموروثنا الحضاري.

أحمد دلباني

تعرفُ قضية الحرّيّة التباسات في عالمنا العربي نظرياً وعملياً، فكرياً وقانونياً. يرجعُ هذا الأمرُ، ربما، إلى تشابك القضية مع مُعطيات التاريخ والمورو ث الاجتماعي /الثقافي من جهة، ومع إشكالات الحداثة والعصرنة السياسية المرتبطة ببناء الدولة الوطنية الحديثة وما تتطلّبه من التزامات من جهة أخرى.

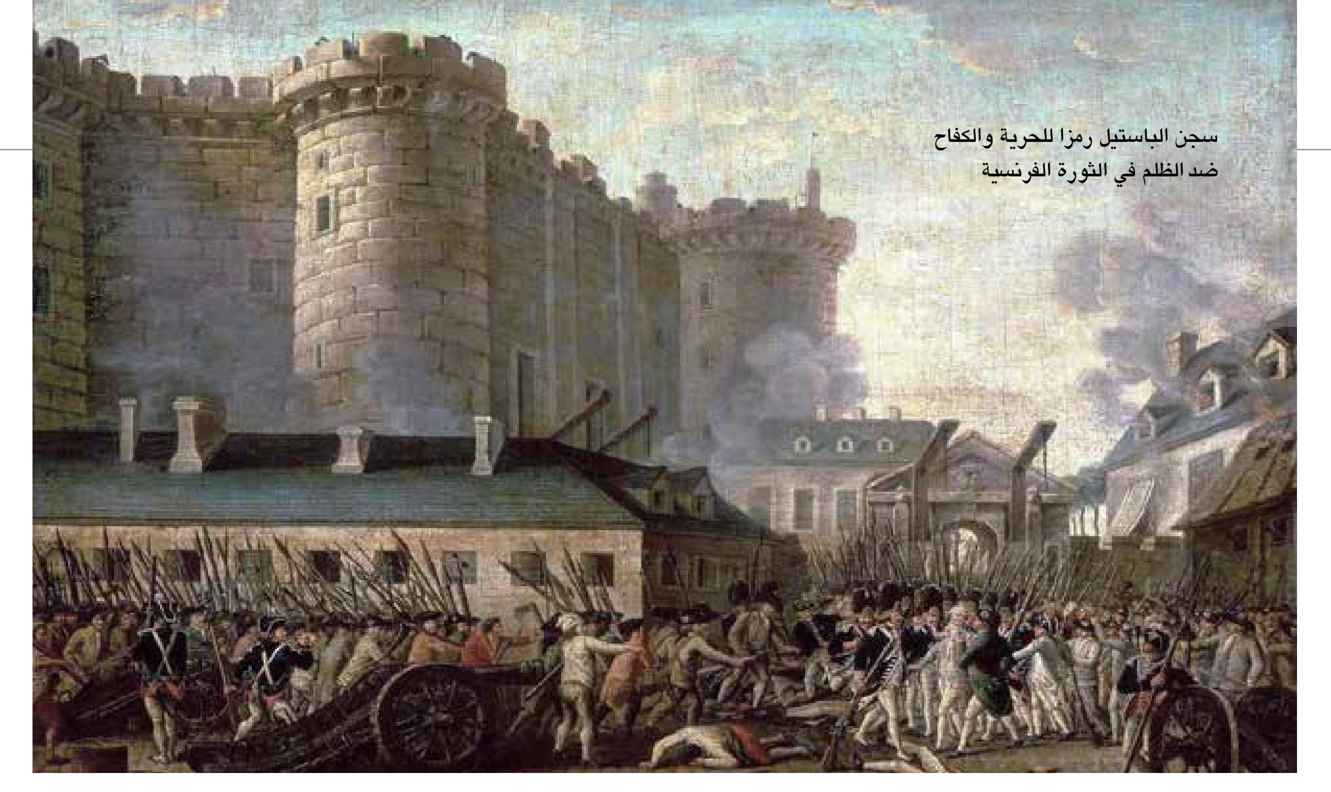
الشرط التاريخي والالتباس القانوني

لذا نعتقدُ، فعلا، أنّ الحرّيّة ليست قضية نظرية فحسب بقدر ما هي تصوُّر يرتبط بأبنية الفكر والثقافة التاريخية المُتجذِّرة والرؤية الثقافية العامة التي تقومُ عليها شرعية السلوك والنظر. من هنا نفهمُ كيف أنّ الحرّيّة -بمفهومها الحديث الذي رسّخته الحداثة الظافرة في الغرب منذ عصر الأنوار تحديداً- ظلّت تعاني من غربتها الثقافية والتاريخية عن مُجتمعاتنا التي لم تعرف الحراك التاريخي نفسه الذي عرفته الضفة الأخرى من البحر المتوسط. هذا الأمر يبيّنُ كيف أنّ القيم لا ترتبط بسماء المعقولات، وإنما بالسياقات التاريخية للتحوُّل الاجتماعي وبالمطالب الناشئة ضمن ديناميكية إعادة ترتيب علاقات القوة في المجتمع.

وكمثل الحرّيّة نجد الاستبداد كذلك لا يمثّل وضعاً مفارقاً للتاريخ وللوعي بالحرّيّة باعتبارها انعتاقاً مشروعاً مما يُعَدّ سلباً لكرامة الإنسان. لقد عاشت البشرية عهوداً طويلة على أوضاع كانت تشرّعُ للخضوع والطاعة والرؤية الثقافية التي تكرّس التراتب الهرمي للمجتمع وعلاقات الإخضاع. كان الاستبداد، من ثَمّ، غيرَ مُفكَّر فيه باعتباره وضعاً لا إنسانياً، بل ظلّ -في أحايين كثيرة- يحظى بميزة خاصة باعتباره سلاحاً ضدّ إمكان السقوط في الفتنة. وإذا رجعنا إلى الأدبيات السياسية العربية في العصور الوسطى وجدنا هذا الأمر في مصنّفات اللاهوت السياسي والآداب السلطانية المعروفة. وربما تنبّهنا، أيضاً، إلى أنّ الحرّيّة لم تكن مُفكَّراً فيها انطلاقاً من مفهوم الإنسان باعتباره فرداً يملك حقوقاً طبيعية لا تُنتهَك، وإنما ظلّت مرتبطة دائماً بنظام الفكر اللاهوتي الباحث عن علاقة الفعل البشريّ بالخلق الإلهيّ. لم تكن الحرّيّة مفهوماً يرتبط بوجود الإنسان السوسيو- سياسي بل باللاهوت. ولم يتعرّف الفكر العربي إلى هذا المفهوم الحديث للحرّيّة إلا بعد «صدمة الحداثة» كما يُعبّر، وهذا بعد اللقاء الإشكالي بالآخر المُستعمر الذي أنجز حداثته الأولى وثوراته المعرفية والسياسية الليبرالية. هكذا كانت النخب العربية منذ ما سُمِّي «عهد النهضة» مأخوذة بالمُنجز الليبرالي الغربي، ورأت فيه الأنموذج الحضاري الذي بإمكانه أن يُخرجَ الذات المُنهَكة من عطالتها الحضارية. وهنا نعثر على بوادر الفهم الأول للحرّيّة باعتبارها حرّيّة الفعل والتفكير والحق في الازدهار الشخصي والمُشاركة في الحياة العامة واستخدام العقل.

إنّ للتفكير في الحرّيّة عندنا -باعتبارها حقاً للإنسان- منشأً تاريخياً ارتبط بذلك اللقاء بالآخر الغربي الحديث. من هنا طفقنا نُدين الاستبداد ونبشّر بضرورة عتق العقل، كما طفقنا نحلمُ بدساتير تحدِّد الحقوق الإنسانية والواجبات، وتجعل من السلطان السياسي تعبيراً عن الإرادة العامة في العيش المُشترك والازدهار والمناعة. كان هذا في العهد الليبرالي الذي تعرّف إلى فولتير، وروسو، ومونتسكيو ومبادئ الثورة الفرنسية. ولكنّ تعقيد التاريخ أجهض هذه الأحلام، أو قل، ضيّق من فرص نجاحها. فقد كانت تبدو يوتوبيا ارتبطت بتطلّعات النخب التي درست في الخارج، وأرادت فرض أنموذجها الطليعي التقدُّمي على مجتمعات ظلّت، في بنياتها الأساسية، تمارس نوعاً من الممانعة أمام كل مُحاولات التغيير كما هو معروف. ولكن، تجب الإشارة إلى أنّ الليبرالية شكّلت مهداً للحديث عن الدستور والحقوق المدنية الحديثة، وبينها الحرّيّة بمفهومها الشامل كما أسّست لها النزعات الفردانية المُنبثقة في الغرب الحديث منذ القرن السابع عشر. نجدُ هذا عند لطفي السيد، وطه حسين تمثيلاً لا حصراً.

لا يُمكننا تناول مسألة حضور الحرّيّة في الدساتير العربية والغربية دون مُقاربة تاريخية تقرأ هذا الأمرَ ضمن سياق من التحوُّلات والصِراعات التاريخية التي انبثقت



سجن الباستيل رمزا للحرية والكفاح ضد الظلم في الثورة الفرنسية

معها مشروعية هذه القيمة اجتماعياً وسياسياً وثقافياً. فنحنُ نعرفُ مثلاً كيف أنّ مسألة الحقوق في الغرب الحديث مرّت بلحظتين كبيرتين: اللحظة الليبرالية التي تمحورت حول حقوق الفرد وتأسيس فكرة المُواطنة على أساس من العقد الاجتماعي، واللحظة الاشتراكية التي تمحورت حول حقوق الجماعات. ظل هذا الأمرُ تجسيداً لصراع إيديولوجيّ طبع القرن العشرين، وتجلّى في دساتير الغرب وهو ينقسمُ على نفسه عقائدياً انطلاقاً من رافدين تاريخيين كبيرين: جون لوك، وروسو، وميراث عصر الأنوار من جهة، وكارل ماركس من جهة ثانية. ونلاحظ في عالمنا العربيّ أنه بعد أن عرفنا الدستور الليبرالي الذي ركّز على الحقوق ومن بينها الحرّيّة كان لنا أن ندخل مُغامرة إيديولوجيا «الثورة العربية» بتلويناتها القومية والاشتراكية. هكذا احتلّ الاهتمام بالعدالة والمساواة والتنمية والبناء القومي كل الفضاء المُخصّص للحقوق على حساب الحرّيّة الفردية.

* *

لقد ظلّت الحرّيّة بهذا المعنى -منذ نصف قرن على الأقل- ذات حضور مُحتشم في الحياة السياسية العربية وفي الدساتير التي قامت على الأحادية الحزبية، وركّزت على مبدأ السيادة والاستقلال وعدم الركون إلى إيديولوجيات الغرب المُعادي لحرّيّة الشعوب واستقلالها التاريخي من التبعية الموروثة عن الأزمنة الكولونيالية. ظلّ الفرد العربي غائباً عن تشكيل ملامح مصيره لغياب المُجتمع المدني الذي لم نكتشف ضرورته إلا بعد انهيار المنظومة الإيديولوجية الاشتراكية أواخر القرن العشرين، ما عَجّلَ بالمطالبة بدساتير مدنية حديثة تعترف بالتعدُّدية السياسية والفكرية وبحق المشاركة السياسية للمواطن العربي في الشأن العام على غرار ما شهدنا في الجزائر بعد انتفاضة تشرين الأول/أكتوبر 1988.

مما لا شَكَّ فيه أنّ الغرب ظلّ المُلهِم للفكر السياسيّ الحديث منذ ثوراته السياسية الكبيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر في إنجلترا، وفي فرنسا تحديداً. لقد تحدّدت، تبعاً لذلك، فلسفة الحكم باعتباره أمراً يقوم على الإرادة العامة والتعاقد الاجتماعيّ، وعلى فلسفة لحقوق الإنسان الطبيعية التي يجبُ صونها وعدمُ انتهاكها. هذا هو الجذر التاريخي والفلسفي لدساتير الغرب الذي قطع مع اللاهوت السياسيّ وهيمنة الكنيسة والصّراع الطائفي، ودَشّنَ عهد العلمنة السياسية والحقوق المُتساوية والمُواطنة الكاملة لجميع أفراد الشعب. لقد استقلّت السياسة عن البُعد العقدي، وترسّخت الحرّيّة باعتبارها جوهر الكائن الإنساني، وهو ما أخذ أبعاداً أخرى فيما بعد، اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً أيضاً، مع حركات الاحتجاج الكبيرة التي مَثّلَها الجناح الاشتراكي لتطوُّر الحقوق في مجابهة انحرافات الليبرالية التاريخية. ولكنّ الأمرَ الذي لاحظناه في عالمنا العربيّ -منذ قرنين تقريباً- هو تلك المُمانعة السوسيو-ثقافية لمُحاولات التغيير. من هنا سيادة الاستبداد في الحياة العربية. وهو استبدادٌ لا يرجعُ في عمقه -على ما نرى- إلى أهواء المُستبدّ العربيّ فحسب، بل -أيضاً- إلى بنية الثقافة السائدة اجتماعياً في ارتباطها ببنيات سوسيولوجية قائمة على الإخضاع وبنية العلاقات الهرمية التي تعيقُ انبثاق الفرد.

ومن المعروف أنّ لائحة الحُرّيات ضيّقة في عالمنا العربي، وإن كان هناك تفاوتٌ بين بلدٍ وآخر في هذه المسألة. ولكننا ما زلنا نلاحظ أنّ بعض الحرّيّات الأساسية التي ترسّخت في الغرب ما زالت تُعتبَرُ «تابو» عندنا. هذا ما يكشفُ عن بعض مآزقنا الثقافية التي لم نفصل فيها إلى اليوم، في ظل إصرارنا على وضع دساتير تبدو حديثة في ظاهرها، وإن كانت تخفي إرادة تكريس هيمنة الطائفة الغالبة.

مريم حيدري

> اكتشف عالم الآثار الفرنسي «إرنست سارزك» عام 1877 خلال بحوثه الأثرية في «بين النهرين» علائم تدلّ على وجود قانون قديم في محاكم الحضارة السومرية (2300 عام قبل الميلاد). ورغم أنه لا توجد وثائق منسجمة عن تلك القوانين، إلا أن الشواهد تدل على أن تلك القوانين كانت تتضمّن ما يخصّ الأرامل والأيتام، وتنصّ على أنهم لا يتوجّب عليهم دفع ضرائب أقلّ، كما أن القانون كان يحميهم أمام رِباء الأغنياء.

مهد القوانين

من جانب آخر، وحسب ما جاء في كتب مؤرّخين، إن الدولة كانت قائمة وفق قانون عام في منطقة بين النهرين وغرب آسيا. وإن أقدم قانون مُدَوَّن هو قانون «أور-نامو»، ويعود إلى حوالي 2050 إلى 2100 عاماً قبل الميلاد، وقد حُفِر على لوح خزفي بأمر من أحد ملوك «أور». وخلال الخمسينيات من القرن المنصرم تمّت بحوث على نصوص الأجزاء المختلفة من هذا اللوح، وقد تُرجِم 40 بنداً من هذا القانون.

وبعد هذا القانون يأتي الدور لأشهر القوانين القديمة وأوسعها: قانون الملك البابلي، حمورابي، والذي يعود أيضاً إلى مهد القانون الأول، أي منطقة بين النهرين، وقد تَمَّ تدوينه في حدود 1760 قبل الميلاد.

ويتضمّن قانون حمورابي 282 مادّة تخصّ القوانين الجنائية، والمدنية، وقوانين التجارة. ويبلغ طول العمود الذي حُفِرت عليه قوانين حمورابي مترين ونصف المتر. وقد كتبت القوانين حول هذا العمود بالخط المسماري وفي 34 سطراً.

ويعتبر قانون حمورابي، الوثيقة الأولى التي يعلن حاكمٌ خلالها عن مجموعة كاملة من القوانين لشعبه. وحمورابي (1750 - 1810 قبل الميلاد) هو الملك السادس من سلسلة الملوك في دولة بابل القديمة. وتشمل قوانينه حقوق الأشخاص وأطر علاقاتهم، مستندة إلى العوامل الاقتصادية المهمّة آنذاك.

وما هو لافت في هذا القانون هو أن أساس سنّ القوانين فيه ليس مبنيّاً على الدين، أو إرادة الملك، أو رغبات هذا وذاك، بل إنها كانت قائمة على العُرف والعادات المتداولة في المجتمع، واحترام المصالح الاجتماعية. وقد قال المؤرّخ ويل ديورانت عن هذا القانون: «إن روح هذا القانون كانت حاكمة لمدّة خمسة عشر قرناً، رغم كل التطوُّرات التي حصلت في البلاد، ولم تتغيَّر إلا جزئياً في بعض الأوضاع والأحوال».

ومن القوانين القديمة الأخرى يمكن الإشارة إلى قانون «ليبيت-عشتار»، والقانون الآشوري، وقانون الديانة اليهودية والتي وُلِدت كلها في منطقة «بين النهرين».

في اليونان، عام 621 قبل الميلاد، تَمَّ تدوين قانون مدينة أثينا على يد محرّر يُسَمّى دراكو. وكان هذا القانون عنيفاً، يخصّ كل الجرائم بعقاب الموت. وقد كُتب القانون الأساسي لأثينا عام 508 قبل الميلاد، ومَرّة أخرى عام 594 قبل الميلاد. وللمرة الأولى دَوّن الإمبراطور الرومي تيودوسيوس مجموعة قوانين بُغية إدارة إمبراطورية روما، كان ذلك عام 438 الميلادي. وبعد مرور قرن على ذلك، دوّن ونفّد إمبراطور بيزنطة، جوستينيان الأول، مجموعة قوانين تحوّلت فيما بعد إلى أهمّ القوانين في أوروبا القرون الوسطى. وكانت هذه القوانين قد استَلهمت القوانين السابقة في إمبراطورية روما، كما أنها تُعَدّ النقطة الأولى للدستور الحديث في أوروبا.

وفي أقصى شرق آسيا، في اليابان، أعدّ الأمير الياباني، شوتوكو، عام 604، مجموعة تتضمّن 17 قانوناً، وقام بتنفيذها. وكانت هذه القوانين مُستمدّة من التعاليم البوذية، وتُعنى بالأخلاق الاجتماعية أكثر من اهتمامها بالأطر الحكومية والمدنية.

وبين عامي 1090 و1150، تَمَّ تدوين وتنفيذ قانون يسمّى «غاياناشاغوا» (Gayanashagowa) أو «قانون السلام الكبير» بين أعضاء اتّحاد «إيروكي» والذي كان يشمل ستّ قبائل كبيرة من الهنود الحمر في أميركا الشمالية. ويقال إنه حتى بعد مرور قرون على هذا القانون، كان بعض الرؤساء الأميركيين أمثال بنيامين فرانكلين، وجيمز مديسون، يستلهمون «غاياناشاغوا» خلال تدوين القانون الأساسي للولايات الأميركية المتحدة.



قانون ماغنا كارتا

«ماغنا كارتا ليبرتوم Magna Carta Libertatum» أو ميثاق الحرّيّة الكبير، هو عبارة عن ميثاق تمّ تدوينه عام 1215 . وقد كان السبب الأساسي في تدوين هذا الميثاق هو الخلاف بين البابا اينفينست الثالث، والملك، والأرستقراطيين في بريطانيا حول حجم وحدود سلطة الملك. وال «ماغناكارتا» كان يجبر الملك على التنازل عن بعض حقوقه، كما أنه كان يرغمه على احترام التنظيمات القانونية، والخضوع للقانون على حساب إرادته الشخصية. ومن أهمّ البنود في الـ «ماغنا كارتا» كان حكم يسمّى (Habeas Corpus)، ووفق هذا الحكم لم يكن يحقّ للملك أو لأي شخص آخر الحكم على شخص آخر بالسجن، أو النفي، أو الإعدام، أو حجز ممتلكاته دون إجراء المراحل القانونية الخاصة.

ورغم أن الـ «ماغنا كارتا» لم يؤدّ إلى التطور السريع في وضع الملك في بريطانيا، إلا أنه كان بمثابة النقطة الأولى لجدل الملك والأرستقراطيين في التحكُّم بالسلطة، وتطوُّر النظام الملكي في بريطانيا، وظهور فكرة الحكومة الملكية المشروطة، وإنشاء مجلس اللوردات. وفيما بعد، أدَّت التغييرات وإنشاء مجلس العوام إلى توازن في السلطة والذي كان يصبّ في مصالح الشعب.

وليس بعيداً عن تلك الحقبة، في عام 1240، دوَّنَ الكاتب القبطي المصري، أبو الفضائل، قانوناً جديداً بمزج أقساماً من قوانين الإنجيل، والديانة اليهودية، وإمبراطورية بيزنطة، كتبه باللغة العربية. وتقول الوثائق التاريخية إن هذا القانون دخل الحبشة (إثيوبيا) حوالي عام 1450، وقد تَمَّ تنفيذه لأول مرة كقانون أساسي خلال حكم «سارسا دنغال» في إمبراطورية إثيوبيا. وكان ينفّذ هذا القانون الأساسي طيلة أكثر من 400 عام في هذا البلد، إلى أن استبدل «هايليه سلاسي» الأول به قانوناً أساسياً جديداً عام 1931.

بعد عصر التنوير

خلال عصر التنوير في أوروبا وطيلة أربعين عاماً أي منذ عام 1750 إلى 1800، ظهرت عدة دساتير حديثة ومؤثّرة. ومن النماذج الأولى للدساتير أو القوانين الأساسية الحديثة بعد عصر التنوير، يمكن الإشارة إلى قانون جمهورية السويد.

ففي عام 1772 تربّع غوستاو الثالث- بعد انقلاب دون إراقة دماء- على عرش السويد الملكي، وأنهى الحكم البرلماني الذي دام خمسين عاماً. ثم قام بتأليف دستور جديد للبلد، كان نظام الحكم فيه نظام «الملكية المطلقة». ووفقاً لهذا القانون، كانت الحكومة الجديدة تبدو استبدادية، غير أنه كان أكثر انفتاحاً وإنسانية من القوانين الأخرى الرائجة في سائر الأنظمة الاستبدادية ؛ فعلى سبيل المثال قانون حرية التعبير الذي تَمَّ التصديق عليه عام 1776، ما زال موجوداً حتى الآن في القانون الأساسي في السويد.

في الولايات المتحدة الأميركية، الورقة الأولى من الدستور كُتِبت عام 1787، أما الدستور فقد أُعِدّ وعُمِلَ به رسمياً عام 1788. وقد استلهم هذا القانون الأنظمة السياسية للاتحاد الملكي في بريطانيا العظمى من أجل إدارة النظام متعدّد الولايات في أميركا. كما أنه كان لمعتقدات وآراء الفيلسوف اليوناني بليبيوس، والفيلسوف البريطاني جان لاك، والمفكّر الفرنسي شارل دو مونتسكيو، تأثير كبير على تدوين القانون الأساسي في الولايات المتحدة الأميركية.

وفي الوقت الراهن هناك 49 دولة توجد فيها محاكم خاصة تحت مُسَمّى «محكمة القانون الأساسي»، مهمّتها دراسة تطابق القوانين المسنونة في البلاد مع دساتيرها.

> ليس للمملكة العربية ا لسعو د ية و للمملكة ا لمتحد ة ، لإ سر ا ئيل د سا تير مكتو بة .
> هل يمكن القول، إذاً، إن الدول الثلا ث «تشترك» في غياب الدستور؟
> يعرف من يملك أدنى فكرة عن الدول المذكورة، أن لا شيء تقريباً يجمعها، لا شيء يمكن لها أن «تشترك» فيه ، و هذا « ا لغيا ب » الدستوري لا يكفي وحده لجمعها في وصف واحد.

دساتير القوّة

محمد خير

هكذا، وفي المقابل، يحضُر الدستور في كل العالمِ العربي – باستثناء بلاد الحرمين- لكن ذلك «الحضور»، تماماً كالغياب، لا يعني أن الكثير يجمع بين دول العالم العربي.

إن أول مشكلة تجابهها صيغة الجمع في مسمّى «الدساتير العربية»، أننا يصعب –في أرض الواقع - أن نجمع بينها، فبالنظر إلى ما بين المحيط والخليج، نرى في الحقيقة «كوكتيلاً» من الأنظمة «ودساتيرها»، من الدول، والإمارات، والجمهوريات، والمملكات، من الأمراء، والمشايخ، والرؤساء، والجنرالات، من حضور المجالس والبرلمانات ومن غيابها، مجالسٍ العسكر أو العائلات أو العشائر، نرى خليطاً واختلاطاً قد لا يتوافر بهذا التنوُّع في أيّة

العمل الفني: Frederick Sebastian - كندا

مساحة جغرافية مشتركة أخرى على الأرض.

لكن من زاوية أخرى، ورغم أنف هذا التنوُّع الظاهري، نرى عقداً تنتظم فيه المجالس والدساتير والمجتمعات، هو اتِّجاه الحُكم من أعلى إلى أسفل، من القصر إلى الشارع، من القائد إلى الجمهور، إنه - باختصار- قانون القوة، أو «التغلّب» بلهجة الفقهاء، وتلك القوة، لازالت – هنا- مصدر شرعية السلطة، ومن ثَمَّ فإن تداول تلك السلطة، لا يمكن أن يتمّ سوى بتحريف بسيط للعبارة الناصرية الشهيرة «ما أُخِذ بالقوة، لا (يُنتزَع) إلا بالقوة».

اندلع الربيع العربي ليعكس تلك الآية، أو – بالأحرى – ليعدّلها، وقد اندلع سلمياً، أو -للدقة- اعتمد على (قوة الجماهير) الواسعة، قوّة الحضور الكثيف، لكنه لم يحقّق- بعد- ما يليق بالطموحات التي ملأت الميادين والشاشات قبل ثلاث سنوات، وقد كان «الدستور» –أو تغييره بالأحرى- في قلب تلك الطموحات والآمال، لكنه كان شعاراً عاماً كبقية الشعارات التي تطلب الحرّيّة أو العدالة، من دون أن يعني ذلك بالضرورة توجُّهاً أو برنامجاً أو أيديولوجيا محدَّدة، وقد كان في تلك العمومية مقتل تلك الشعارات، فإن كان شعار مثل «العدالة الاجتماعية» يعني شيئاً مختلفاً كلّيّاً لدى كل من اليساري واليميني، فإن «الحرية» بدورها تعني أشياء مختلفة لدى الإسلاميّ ولدى الليبرالي، ثم إن تلك العدالة الاجتماعية، وما تتطلّبه من تدخُّل الدولة في الاقتصاد، قد تتناقض – في نهاية الأمر- مع الحرّيّة، فلما كان «حلم الدستور» شعاراً عاماً، تجمع به الثورات شعارات أعمّ عن العدالة والكفاية والحرّيّة، بمعانيها المتعدِّدة والمتعارضة أحياناً، لم يكن غريباً، بعد هدوء غبار المعارك والاحتفالات الأولى، أن تمسك بعض تلك الأطراف الثائرة بخناق بعضها الآخر ما يسمح للنظام القديم أن يعود بعد سقوطه، أو يصمد لو لم يكن قد سقط بعد.

غير أن النظر إلى المسألة الدستورية من زاوية الربيع العربي، أشبه بمراقبة غرفة من ثقب الباب؛ فتاريخياً، تعود المسألة الدستورية إلى زمن أقدم بكثير من «ثورات فيسبوك»، وطالما شهدت البرلمانات المصرية - قبل ما يقرب من قرن من الزمان- صراعات دستورية محتدمة بين الملك وقيادات الأغلبية الوفدية، أما جغرافياً، فإن الثورات الحديثة طالت رقعة محدودة –على أهميتها – من العالم العربي، أما بقيّته فلم يمسّها الربيع، ومن المفارقات أن أبرز تلك البقية الهادئة، هي السعودية الخالية أصلاً من أيّ دستور، أما بقيّة المملكات العربية، فرغم أنها «مملكات دستورية»، إلا أن دساتيرها ترسِّخ شرعيَّتها القائمة سلفاً، وهي أن وضعت إجراءات بروتوكولية على غرار أداء الملك اليمين أمام مجلس النوّاب (كما في الأردن والكويت)، إلا أن ذلك لا يغيِّر من حقيقة الحكم المطلق– المشرّع دستورياً- في المملكات الدستورية العربية، يحقّ للملك أو للأمير تعيين وإعفاء رؤساء الحكومات، والمجالس النيابية- إن وجدت -أيضاً، وذلك على العكس تماماً بالطبع، مما تعنيه تسمية «ملكي دستوري» في إنجلترا أو إسبانيا.

غير أن هذا الحكم المطلق في المملكات (الدستورية، وغير الدستورية) العربية، ليس إلا نظيراً لحال شقيقاتها الجمهوريات، ومن ثَمَّ فإن ديباجات الدساتير، سواء افتُتِحت أو مُهرت بتوقيع ملك أو وليّ عهد أو رئيس، فإنها تصبّ في التراتبية ذاتها، من أعلى إلى أسفل.

تلك التراتبية ليست سياسية فحسب، بل هي، على العكس من المهمّة التي نشأ مفهوم الدساتير ،بل القوانين – من أجلها، تراتبية تكرّس القوة على حساب الضعف، تحمي حقوق الأغلبيات على حساب الأقلّيّات، الرجال على حساب النساء، والكبار على حساب الصغار، إنه منهاج التغلّب ذاته، يمتدّ من السياسة إلى الاجتماع، من قصر الحكم إلى الدين الرسمي، إلى الطائفة، إلى النوع، هكذا تهوى «دساتير القوة» مديح نفسها، وتحديد عناصرها وصِفاتها المُستحَبَّة، ومنع أو تقييد العناصر أو الفئات أو المذاهب التي تخالف الأغلبية، ويبدأ هذا المنع من «عدم الاعتراف» بهذا الدين أو ذلك المذهب أو تلك الطائفة، وصولاً إلى منع الجنسية تماماً عن أقوام أو عشائر، وتركهم.

في تراتبية القوة هذه، المتناقضة مع مبدأ وروح مفهوم الدستور، بوصفه عقداً بين قوى متعدِّدة، وتوزيعاً لسلطات لا يطغى بعضها على بعض، وتعبيراً عن توازن اجتماعي، وضماناً لتداول منتظم وسلميّ للسلطة، وحسماً مبدئياً لقضايا أساسية على رأسها علاقة الدين بالدولة، يصعب تحديد من يتوجَّه إليه سؤال: هل نحن بحاجة إلى تغيير الدساتير العربية؟

من هم الـ (نحن) في هذا السؤال؟

(نحن) في قصور الحكم أم في الشوارع؟ (نحن) الإسلاميون طلّاب الشريعة، أم(نحن) العلمانيون فاصلو الدين عن الدولة؟ (نحن) الليبراليون أنصار حرية السوق أم اليساريون أنصار الرعاية الاجتماعية؟

إن كل تلك الأسئلة غير المحسومة، بقيت مكبوتة لعقود – ولازالت- تحت قبضة القوة الثقيلة، وما دامت القوة هي المعيار، معيار الحكم ومعيار الصياغة فإن الدساتير، مهما تنوَّعت وتزخرفت تبقى حبراً على ورق، أو ضماناً إضافياً لِمَنْ غلب، وهذا، وحده، ما يجمع الدساتير العربية بعد أن أفلتت تونس وحدها، كأنما أرادت أن تبقى استثناءً وحيداً، يؤكِّد القاعدة.

مسعد أبو فجر

> في دول الربيع العربي نتحدَّث كثيراً عن الأمن، دون أن نأخذ بعين الحسبان أن الأمن مثل النموّ والرفاه والسعادة، كلّها من منتجات الاستقرار. والاستقرار لا يأتي إلا في ظلّ سلطات متوازنة. والسلطات المتوازنة بنت مبادىء عامّة.

الحاجة إلى روح عظيمة

تلك المبادىء هي القماشة التي يصنع المشرّعون منها القوانين والتشريعات التي تضبط حياتنا، وتحكم إيقاعها. الدستور هو تلك المبادىء التي لا يجوز للدولة الخروج عليها. لماذا قلت الدولة؟. ببساطة لأن الدستور- بشكله الحالي- مرتبط بوجود الدولة بشكلها الحديث.. وهذا لا يعني أبداً أن المجتمعات ما قبل الحديثة لا توجد لها مبادىء تلتزم بها الجماعة/الجماعات التي ارتضتها، ولا يجوز الخروج عليها. القبائل في الصحاري العربية لها مبادىء صارمة، لا تلصق العار فقط بمن يتجاوزها، إنما تستجلب عليه الحق. والمقصود بالحق هنا هو الغرامة التي يدفعها المخطئ من غنمه أو من إبله أو على الأقل من اعتداده بذاته، حين يجد نفسه مجبراً على الذهاب إلى بيت خصمه ليقدِّم له الاعتذار الواجب. وإلا فمن أين أنتجت القبائل قوانينها التي تشمل في معظم شؤونها الدم والشرف وحقوق الجيرة.. إلخ وحتى العلاقة بين الرجل وزوجته، وكلها قوانين صارمة صرامة الصحراء العربية. وهي -في الوقت نفسه- مرنة وقابلة للتطوير والتغيير دون أن تسمح بالتحايل عليها أو الالتفاف حولها؟

في المجتمعات ما قبل الطباعة، ومنها القبائل في الصحاري العربية، تتوزَّع السلطات بين عشائر القبيلة، أو بين عشائر القبائل المتحالفة، وقبائل الإقليم أحياناً. شيخ القبيلة غير قاضيها.. وقاضيها غير قائد حربها (عقيد القوم). الشيخ هو رئيسها تقريباً، المسؤول بالتشاور مع كبارها عن كل شؤونها السياسية. بينما القاضي هو المسؤول عن الفصل في المشاكل بين أفرادها وعشائرها وعائلاتها. أما عقيد القوم فهو قائد مقاتليها ساعة تدقّ طبول الحرب. هذه التقسيمات لم تأتِ من الفراغ، بل وراءها قيم وثقافة جعلت المشرّع يحدّدها بصرامة، بحيث لا يتداخل دور واحد مع الآخر. ومن يفصل في التداخل هو القاضي، وإذا لم يعجب حكمه واحداً أو أكثر من المتخاصمين يصير من حقّه أن يطلب الاحتكام إلى قاضٍ غيره.. وهكذا حتى يحكم ثلاثة قضاة. عندها يؤخذ بحكم قاضيين أو أكثر من القضاة الثلاثة. وفي مثل تلك الحالات يعود الناس إلى أكثر من واحد من الكبار، ثم يفاضلون ويوازنون بين ما سمعوا حتى يصلوا إلى الرأي المناسب للحظتهم الزمنية ولظرفهم المكاني. إذا وجدت قيمة أو قانون فلابّد أن فوقها مبدأ. هذا المبدأ هو ما نسمّيه- بالضبط- في زماننا الدستور. ثمة دول في العالم ليس لديها أيّة دساتير، بريطانيا مثلاً.. لكنها تعتبر أعرافها هي المرجعيات العليا. والحقيقة أن الأعراف البشرية كلّها مُتَّفقة على فضائل مثل الصدق، والعدالة، والحرية. لكنني أظن أن دسترة تلك المبادىء (تحويلها إلى بنود دستورية) مرتبطة بصعود الدولة في شكلها الحديث. لكن، هل هذا يعني أن المجتمعات العربية لم تعرف مبادىء مكتوبة أبداً؟. لا طبعاً. لست خبيراً في التاريخ، لكنني أعرف أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حين أقام اللبنة الأولى لمجتمع المسلمين الأوائل في يثرب (تلك المدينة الصغيرة في صحراء الحجاز) وضع ما عرفناه بـ (وثيقة المدينة). وضعها بالتوافق مع أهلها من غير المسلمين من وثنيين ويهود. وحدَّدت تلك الوثيقة دور كل جماعة من تلك الجماعات الثلاث بالضبط وحدود مسؤوليات كل واحدة منها في الدولة الجديدة.


العمل الفني: حامد عبدالله - مصر

من هنا نصل إلى أن الدستور هو المبادىء العليا التي ترتضيها الجماعة/الجماعات البشرية لتنظيم حياتها وتقسيم السلطات بين جماعاتها، وضبط الخطوط العريضة للسلطات، بحيث لا تتداخل أيّة سلطة مع أخرى، أو تتغوّل سلطة على أخرى. والهدف النهائي هو إيجاد الأمن والأمان في المجتمع. الدستور مرتبط بالمطبعة. المطبعة أنتجت الدولة في شكلها الحديث. والدولة هي التي حَوّلت القيم، من قيم أخلاقية إلى قيم قانونية في المقام الأول. كانت الأخلاق والعار الحاكم الأول في سلوكيات مجتمعات ما قبل الطباعة، إلى جانب القانون بالطبع. في مجتمعات الطباعة تقدّم القانون إلى المقام الأول، بينما تراجع العار إلى المقام الثاني ثم الثالث ثم الرابع ..إلخ حسب درجة تطوُّر المجتمع، وكيفية رؤيته للجريمة التي تحكم تعامله مع مقترف الجريمة. في المجتمعات فائقةَ الحداثة، لا تتعامل مع المجرم على أنه مقترف الجريمة الوحيد. فثمة ظروف موضوعية. المجتمع مسؤول عنها بشكل كبير، هي ما دفعت المجرم لاقتراف جريمته. ومن ثم فقد صار المجتمع شريكاً غير مباشر في اقتراف الجريمة. من هنا نستنتج أن الدستور- بشكله الحالي- ليس إلا تطوُّراً لتلك القيم التي كانت تحتكم إليها المجتمعات القديمة. ليس لديّ أدنى شك في أن الدول العربية في معظمها، تنتمي من حيث البنية الذهنية والثقافية إلى مجتمعات ما قبل المطبعة. لكن، هل يعني هذا أن نتركها لقيمها؟ لو فكَّر غاندي أو نيلسون مانديلا (مثلاً) بهذه الطريقة، لَتَركا مجتمع الهند- في حالة غاندي- وجنوب إفريقيا- في حالة مانديلا- لِقَدَرَيْهما.. وقالا في نَفَس واحد: عليكم أن تتطوَّروا ببطء حتى تتحرَّروا من الاستعمار الغربي (البريطاني في حالة الهند) حتى تقيموا دولتكم، وتكتبوا دستورها.. كثيراً ما تضطرّ الأمم لأن تزيد من قوّة النار تحت قِدْر مبادئها وقِيَمها لتُسَرِّع من عمليات إنضاجها: والنتيجة أن تحرَّرت الهند، وصارت قوّة تفرض حضورها على العالم. وتحرَّرت جنوب إفريقيا، وفرضت أنموذجها (أيقونتها) على العالم. الدول العربية قابلة للتطوُّر، في سياق تجربتها. لكن هذا يحتاج أن نعيد النظر في طبيعة الدولة المابعد كولونيالية في البلاد العربية. إذ إنني لا أتصوَّر أن المازق الذي نعيشه، هو في طبيعة الإنسان العربي، بل هو في طبيعة الدولة العربية المابعد كولونيالية. وهذا لا يعني إطلاقاً أنني أطالب بتمزيق الحدود على الخرائط، بل يعني أنني أطالب بإعادة النظر في طريقة توزيع السلطة والثروة.

الدول العربية، في معظمها، تحكمها نخب ورثت توزيع السلطة والثورة من الاستعمار. السودان أنموذجاً: أَمَرَ محمد علي باشا ببناء مدينة الخرطوم، لتكون مقاماً للنخبة التي حكمت السودان بالتعاون مع الإنجليز. وحين تحرَّر السودان ورثت تلك النخبة حكمه. فحكمته بالطريقة نفسها التي كان يحكمه بها الإنجليز، بل بما هو أسوأ، دون أن تراعي التغييرات التي حدثت للبشرية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. والنتيجة: محاصرة الحراك السوداني، فتحوَّل من حراك جماعي نحو التقدُّم إلى حراك إثني وعرقي. مما أدّى إلى تمزُّق السودان إلى شمال، وجنوب.

المجتمعات العربية تحتاج دساتير، تكون فلسفة كتابتها هي إعادة النظر في طريقة تقسيم السلطة والثروة داخل كل دولة، بما يراعي ظروفها الإنسانية والحضارية، أيضاً بما يراعي تحدِّيات العصر. لكن هذا يحتاج روحاً عظيمة.

دستور ما بعد الثورة

تونس - عبد المجيد دقنيش

مثلما فاجأت تونس العالم، وكانت أول البلدان العربية التي انطلق منها الحراك الثوري، ها هي تواصل مفاجآتها الإيجابية وتقدِّم أنموذجاً في الانتقال الديموقراطي السلس من خلال التوافق حول دستور جديد يحاول أن يرسم ملامح دولة حداثية، ورغم أن تونس لها تجربة رائدة في هذا المجال من خلال دستور عهد الأمان سنة 1861 الذي يُعَدّ أول دستور عربي وأفريقي، إلا أن المصادقة والتوافق على الدستور التونسي الجديد لسنة 2014 وُصِف بأنه حدث تاريخي في المنطقة العربية والمنطقة الأفريقية، وهذا ما خَلَّف الكثير من ردود الأفعال والمواقف المحلّيّة، والعربية، والدولية الإيجابية والمتفائلة بالتجربة التونسية، ولأن اللحظة التاريخية مكثَّفة ورمزية، ويمكن أن تشي بتفتُّح أول الزهور في حديقة الربيع العربي، فقد ارتأينا في مجلة «الدوحة» أن نتساءل عن أحقِّية الحديث عن أنموذج سياسي تونسي انتقالي من خلال تجربة التوافق حول الدستور وتأثير هذا الأنموذج -إن وُجِد طبعاً- في مسار بقية ثورات الربيع العربي. دون أن ننسى أيضاً الفصول التي أحدثت جدلاً واسعاً خلال عملية نقاش الدستور ومدى تأثيرها في تطبيقه في المستقبل. ومن هنا ننفذ إلى الإشكالية المهمّة والجوهرية وهي: كيف يمكن أن ننظر إلى الدستور الجديد بين التنظير والتطبيق؟

المناضل والزعيم السياسي أحمد بن صالح: يقظة المجتمع التونسي هي الضامن الوحيد لتطبيق الدستور

في دستور سنة 1959، كنت أمين عام الاتّحاد التونسي للشغل، نائباً عن منطقة الجنوب في المجلس التأسيسي، وكنت النائب الأول لرئيس المجلس التأسيسي بورقيبة، ومسؤولاً عن اللجنة العليا للإشراف على اللجان الأخرى. وقد كان المجلس التأسيسي أنداك يضمّ كبار المناضلين وكبار الخبراء في القانون رغم ندرتهم، وكان الاحساس بخروج واستكمال الدستور احساساً كبيراً بالنخوة وبالانتصار نظراً للفترة القصيرة التي خرجنا فيها من الاستعمار، ونظراً لوجود نسبة كبيرة من الأمّيّة وقتها تقارب 90 في المئة. أما اليوم فهناك أيضاً إحساس بالنخوة وبالفرحة الكبرى والانفراج -خاصة- بعد انتظار طال نوعاً ما منذ انبلاج الثورة التونسية.

وربما هذا الإحساس بالنخوة هو الذي جعل المجلس التأسيسي لتلك الفترة يتضامن ويقف وقفة رجل واحد، ويصوّت على الفصل الأول من الدستور منذ الجلسة الأولى وهو «تونس دولة مستقلّة دينها الإسلام، ولغتها العربية» وقد وقعت المحافظة على هذا الفصل كما هو تقريباً في الدستور الجديد. وفي الحقيقة أعتقد أن الحراك الثوري الذي وقع أظهر -بوضوح- تطوُّر تفكير هذا المجتمع ونظرته إلى الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية أيضاً، وهذا ما أغفله نظاما بورقيبة، وبن علي اللذان انفصلا عن المجتمع في فترة ما من حكمهما، وهو ما أدى إلى هذا التململ والحراك والثورة، وأعتقد أن خصوصية المجتمع التونسي وارتفاع نسبة التمدرس فيه وانفتاحه الكبير على الثقافات والحضارات، كل هذا جعل هذه الثورة تنجح، وتتواصل، وتصل إلى لحظة تاريخية يمكن أن تمثِّل أنموذجاً لبقية ثورات الربيع العربي. ولكن هذا النموذج لا نستطيع تطبيقه بحذافيره، ولا ننقله كما هو نظراً لاختلاف خصوصيات المجتمعات العربية. ومن هنا إذا أردنا أن نطبقّ هذا الأنموذج فعلينا



أن نراعي خصوصية كل بيئة وعادات كل مجتمع وطريقة عيشه حتى ينجح أنموذج التوافق في إعطاء نتيجة إيجابية.

وما يميّز الدستور الجديد هو هذا الانفتاح الكبير والتأكيد على حرية التفكير والتعبير والمعتقَد وتبنّيه مبادئ حقوق الإنسان والحريات الكونية العامة، هذا الدستور يُعَدّ مفخرة تونس الحديثة رغم كل ما يقال عنه، ورغم كل الجدل والاختلافات التي رافقت مناقشة بعض فصوله، ببساطة هذا الدستور هو دليل على عمق تفكير المجتمع التونسي وتطوُّره. من هنا إذا أردنا أن نقوم بمقارنة بسيطة بين الدستور القديم والدستور الجديد، فإننا يجب أن نعرف أن دستور 1959 قد جاء وفق متطلّبات مجتمع تلك المرحلة وحاجيّاته، خاصّة، وهو مازال قد خرج من الاستعمار، ويحاول تأسيس دولة حرّة لها سيادة، وتنفتح على كل ما كان مغلقاً في الماضي ومهملاً مثل التعليم والصحة؛ هذا ما كان يحتاجه المجتمع التونسي في تلك الفترة وركّز عليه دستور تلك المرحلة. وأما الدستور الحالي فقد كان ترجمة واضحة لتطوُّر المجتمع التونسي وما أهمله النظام السابق. ولذلك ربَّما من نتائج تحقُّق هذا الدستور في المستقبل هو إرساؤه لحياة سياسية متينة وقويّة تختصر الخارطة السياسية في أحزاب قليلة لا كما هو موجود اليوم من هذا التضخُّم الكبير والعدد الهائل من الأحزاب الذي فاق 170 حزباً. تونس لا تحتاج أكثر من أربعة أو خمسة أحزاب، والإضافة الكبيرة التي ننتظرها في الحياة السياسية ستأتي من الحراك الكبير للمجتمع المدني والحياة الثقافية، خاصّة إذا عملت مجتمعة، وتضافرت جهودها لتطوير المجتمع. وربَّما من ملاحظاتي السريعة على مواد هذا الدستور كونها نصّت على انتمائنا المغاربي والعربي، وأغفلت انتماءنا الأفريقي المهمّ.

وبالنسبة لمستقبل الدستور وتطبيقه في الواقع ومعايشته له، أعتقد أن هذا موكول إلى يقظة المجتمع التونسي الذي أعطى دروساً كبيرة ومهمّة لحكّام الماضي والحكّام الجُدُد. الشعب التونسي سيكون متيقّظاً وحريصاً على تطبيق هذا الدستور وعدم انحرافه عن سِكّته وعن المبادئ الجميلة التي انبنى عليها.

الباحثة والحقوقية بشرى بالحاج حميدة: الدستور سيفتح باب النقاش

إن التجربة التونسية مهمّة ومتميِّزة لأن المجتمع المدني والمعارضة تمكّنا من بسط الحوار الوطني برعاية أهمّ المنظمات الوطنية، وأدّى هذا الحوار إلى دستور يضمن في مجمله حقوق الإنسان والحرّيّات ومدنية الدولة؛ الشيء الذي كان يبدو مستحيلاً قبل سنة. ونحن نحلم ونأمل أن تتأثّر به التجارب العربية، وأن تبدع أكثر منا لأن الانفراد بتجربة إيجابية يجعل هذه الاخيرة هشّة؛ فمن باب التضامن مع شعوب المنطقة العربية، ومن باب تثبيت مكتسباتنا كتونسيين وتونسيات، نتمنّى أن تخرج الثورات العربية من الأزمات التي تمرّ بها، وأن تصحّح المسار، وأن تبنى الجمهوريات الجديدة على أسس متينة قوامها حقوق الإنسان.

إن الدستور يمكن أن يبقى حبراً على ورق لا يُجَسَّد بقوانين في تناغُم مع المبادئ التقدُّمية الواردة فيه؛ ولذلك لابُدَّ أن يرافقه عمل ميداني وحوارات داخل المجتمع، حول المسائل الأساسية التي طُرحت من قبل، أو التي لم تُطرَح إلى يومنا هذا في مناخ هادئ. وهذا دور المجتمع



المدني، وأيضاً الأحزاب التقدمية التي يتعيَّن عليها بناء خطّة كاملة لضمان تنفيذ الدستور من خلال القوانين، وكذلك من خلال الإجراءات والسياسات.

ولا أتصوَّر أن التجاذبات السياسية تحول دون أن يؤثّر هذا الدستور على الواقع، ويساهم في تغييره؛ فتونس لها تجربة في دور القانون في تغيير الواقع من خلال مجلة الأحوال الشخصية التي كانت في علاقة تأثُّر وتأثير مع المجتمع. أنا متفائلة بمستقبل تونس. وبالنسبة إلى نقاط الالتقاء والاختلاف بين دستور 1959 والدستور الجديد، أعتقد أنه ليس هناك مقارنة بين الفترتين؛ أي تونس بعد الاستقلال وتونس في 2014، فدستور 1959 جاء في انسجام مع أفكار جيل الاستقلال، ولم يتضمَّن كل التفاصيل حول الحقوق والحرّيّات كما أنها لا تلتقي فيه نتيجة تخوُّفات المجتمع آنذاك، في حين إن دستور 2014 راكم ما حصل في تونس منذ الثورة.

د. عياض بن عاشور، رئيس الهيئة العليا لتحقيق أهداف الثورة والإصلاح السياسي والانتقال الديموقراطي: **التأقلم مع الواقع هو شرط بقاء الدستور.**

أعتقد أن الحديث عن أنموذج سياسي توافقي تونسي يفرض علينا تبويب هذا التوافق في ثلاث نقاط هي: فكرة التوافق، وكيف، ولماذا ظهرت هذه الفكرة، وأخيراً نتيجة هذا التمشّي.

فأمّا فكرة التوافق فقد ظهرت أول مَرّة بين الأحزاب. وكان أول من نادى بها الباجي قائد السبسي رئيس حزب نداء تونس. وقد كان ذلك في أكتوبر 2012 بعد سنة واحدة من الانتخابات. ولأن المجلس التأسيسي قد تجاوز المدّة التي وقع الاتفاق عليها، وهي سنة، فقد صرح الباجي قائد السبسي وقتها أن الشرعية الانتخابية انتهت. والآن يجب الحديث عن الشرعية التوافقية.

وقد تبلور هذا التوافق في العلاقة بين الأحزاب، وكذلك في الحوار الوطني مع الرباعي، وخاصة صلب المجلس الوطني التأسيسي الذي أوجد صيغة لجنة التوافقات والتي سهَّلت عملية الانتقال الديموقراطي، وفتحت الباب واسعاً للمصادقة على الدستور في يناير/كانون الثاني - 2014 ومن غير هذه اللجنة لم نكن لنستطيع الوصول إلى هذه المرحلة اليوم.

وأما لماذا ظهرت هذه الفكرة فذلك لعدّة أسباب: أوَّلها فشل المجلس الوطني التأسيسي في إنهاء مهمّته وفي أداء وظيفته الدستورية ضمن المدّة المُتَّفق عليها، وهي سنة، وأمام هذا الفشل نُودِيَ بالتحوُّل من الشرعية الانتخابية إلى الشرعية التوافقية. وأما السبب الثاني فهو فشل الحكومة على المستويين الأمني، والاقتصادي، وخاصة الجانب الأمني الذي أدّى إلى تفاقم ظاهرة الإرهاب وتفريخها حتى وصلنا مرحلة الاغتيالات السياسية التي راح ضحيَّتها الشهيدان شكري بلعيد، ومحمد الإبراهمي. وهذا السببان هما العنصران الرئيسيان في ظهور فكرة التوافق حول حكومة محايدة وتحديد اختصاصات المجلس التأسيسي بعد المصادقة على الدستور.

وأما نتيجة هذا التوافق الذي سيخرجنا من الأزمة فهي: أولاً ضرورة إنهاء الدستور في مدة زمنية محدَّدة ووجيزة. وثانياً الانتخابات، وذلك بإرساء الهيئة الوطنية المستقلّة للانتخابات، وثالثاً تشكيل حكومة محايدة لتهيئة مناخ مناسب للانتخابات. ومن هنا كان ما تحدثنا عنه سابقاً (التوافق) كان نوعاً من منوال معالجة الأزمات السياسية، ولكن بطريقة جديدة تخرج عن المنوال الكلاسيكي وهو الانتخابات. بحيث أصبح التوافق لا يخالف شرعية الانتخابات،بل يدعمها، ويعدِّلها، وينقّيها من السلبيات. وبهذا المعنى نستطيع القول إن هذا الأنموذج والمنوال التونسي كان له تأثير في البلدان العربية، وخاصة في اليمن، رغم اختلاف الظروف، ففي اليمن اليوم هناك سعي لتطبيق سياسة التوافق.

التوافق طبعاً يمكن أن يؤدّي إلى تأليف الأفكار، ولكنه في الوقت نفسه يؤدّي إلى تناقضها. وهذه التناقضات تأخذ الموقف والموقف المضاد. وإذا فعلنا ذلك سنظل نسقط في التناقض وهذا ما ظهر في الدستور رغم إيجابيات الدستور التونسي



الذي يُعَدّ دستوراً تحرُّرياً، وتغلب عليه مبادئ الديموقراطية. ومن تمظهرات هذا التناقض التوطئة؛ حيث ينصّ -في الآن نفسه- على الكونية، ويؤكِّد على الهوية العربية الإسلامية، والتناقض الثاني نجده بين مقتضيات الدولة المدنية والدولة ذات المرجعية الدينية، وهناك تناقض ثالث بين التراثي والحداثي. وتناقض بين الفصول وداخل الفصل الواحد. وكمثال على التناقض بين الفصول نذكر الفصل الأول والفصل الثاني، وداخل الفصول نجد الفصل السادس الذي وقع عليه إشكال، ووقع في التناقض بين حرّيّة الضمير ومنع الاعتداء على المقدَّسات.

وبالنسبة إلى المسألة الرئيسية التي تتعلَّق بتطبيق الدستور، فإن هذا الجانب يثير مشاكل عديدة على مستوى التنفيذ، وهذا ما يصعِّب أكثر مهمَّة المحكمة الدستورية التي ستأخذ فترة حتى تتشكَّل. وربما يكون ذلك بعد الانتخابات.

على مستوى المبادئ حتماً سنقع في إشكالية التناقض بين القانون الوضعي والاستلهام من الشريعة الإسلامية. وكذلك على مستوى التقنيات الدستورية فالنظام الذي نَصَّ عليه الدستور هو نظام مخضرم ومنزلة بين المنزلتين؛ فلا هو بالرئاسي ولا هو بالبرلماني، ولا هو بالمجلسي. وهذا ما سيثير إشكالات عديدة عند التطبيق. ولكن المخرج الوحيد لإشكالات تطبيق فصول الدستور والأزمات المحتملة سيكون عبر الدور الكبير الذي ستلعبه المحكمة الدستورية، وهو دور تأليفي بين مختلف هذه التناقضات، وتفسيري حول هذا الغموض. الدستور التونسي هو دستور ديموقراطي ومدنيّ وتعدُّدي وتحرُّري: ديموقراطي لأنه مبنيّ على سيادة الشعب والسياسة الانتخابية. ومدنيّ لأنه مبنيّ على القانون الوضعي وعلوية القانون. وتعدُّدي لأنه يعترف بدون حدود بنشاط الأحزاب السياسية والحرية النقابية والتعدُّدية الفكرية وحرّيّة الصحافة، وحرّيّة الرأي والفكر والمعتقَد. وهو تحرُّري. ويظهر ذلك خاصة في الباب الثاني الذي أُفرِد للحرّيّات والحقوق الأساسية، وهو باب مكثَّف وطويل، كلُّه متعلِّق بالحرّيّات الأساسية التي لا يمكن تعديلها ولا المساس بها.

وفي النهاية الدستور هو نَصّ، ولا يمكن له أن يتمكَّن من السيطرة على الواقع بصفة مطلقة، بل إن الواقع هو الذي يفرض نفسه على الدستور لا العكس. إذاً، فالدستور هو الذي يجب أن يتأقلم مع الواقع وتمظهراته وتغيُّراته في المستقبل القريب والمستقبل البعيد، ويتأقلم مع الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتحوُّلات والأزمات السياسية وكل التطوّرات. الدستور يتكوَّن من مبادئ عامة تستطيع أن ترسم السياسة العامة للبلاد وتبقى للقوانين التفصيلية مسألة تغيير الواقع ومعايشته والإحاطة بالمشاكل الاجتماعية والجوانب الحياتية اليومية. وبالنسبة للمستقبل أنا متفائل بمستقبل هذا الدستور. وهذا التفاؤل نابع من كون هذا الدستور يحمل في ذاته قدرة كبيرة على التأقلم مع الواقع والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية، وسيعتمد ذلك على الدور المهمّ الذي ستقوم به المحكمة الدستورية.

وأما بالنسبة للمقارنة بين دستور سنة 1959 والدستور الجديد فأعتقد أن هناك الكثير من الاختلافات، ويتمظهر ذلك على مستويين: المنهجية، والمضمون. فأمّا على مستوى المنهجية فدستور 1959 هو أكثر اقتضاباً؛ فهو يحتوي على 78 فصلاً بينما يتكوَّن الدستور الحالي من 149 فصلاً. وكذلك على مستوى الوضوح فدستور 1959 أكثر وضوحاً وأقلّ تعقيداً من الدستور الجديد وخاصة على مستوى الإجراءات. وأمّا على مستوى المضمون فأوَّل ما نلاحظه هو أن الدستور القديم يركِّز على رئيس الجمهورية، ومن خلاله على مؤسَّسة رئاسة الجمهورية، بينما الدستور الجديد يركِّز على البرلمان وسلطة الشعب. والنقطة الأخيرة هي أن دستور 2014 أحدث رقابة قضائية على دستورية القوانين عبر المحكمة الدستورية بينما لا وجود لمثل هذه الرقابة في الدستور القديم. ومن هنا أعتقد أن نقاط الاختلاف بين الدستورين هي الغالبة.

«لا مؤاخذة»

مشاغبون فوق العادة

القاهرة: د.أمل الجمل



ليس صحيحاً أن فيلم «لامؤاخذة» للمخرج عمرو سلامة يتناول علاقة المسلمين بالمسيحيين بطريقة جريئة، كما أنه لا يناقش -بجرأة، أو من دون جرأة- الفتنة الطائفية في مصر كما رَدَّد كُثر من النقاد والصحافيين، مثلما لا يناقش نظرة المسلمين إلى الأقباط في مصر إلا في لمحات سريعة وعابرة. وليس صحيحاً على الإطلاق أن الطفل «هاني» بطل الفيلم يعاني من التمييز بسبب هويّته الدينية لأنه حتى قرب نهاية الثلث الأخير من الفيلم لم يكن الطلاب يعلمون بأنه مسيحي، وكانوا يتخيَّلون أنه مسلم. وعندما انتشر الخبر في المدرسة بأنه مسيحي«صدر القرار بالتعامل معه برُقيّ وحساسية وكأنه يتميَّز عن الآخرِين».

إذاً، ما هي مشكلة البطل؟ إنها تتعلَّق بأمر آخر له علاقة بالمستوى الطبقي خصوصاً بعد انتقاله -المتعسّف درامياً لأن المخرج أراد هنا- إلى مدرسة حكومية فيها كثير من الطلاب المشاغبين، والأقرب للبلطجية، بينما الطفل هاني ينتمي إلى طبقة ثرية وراقية، أما المأزق المتعلّق بالجانب الطائفي فمرجعه -في الأساس- أوهام ومخاوف لم يمهِّد أو يلمِّح كاتب السيناريو إلى مبررات ترسُّخها في ذهنية الطفل، سواء في مشاهده في الكنيسة أو مع والديه، أو في مشاهداته التليفزيونية، وحتى الجملة التي رَدَّدتها والدته على مسمعيه «بلاش



كلام في الدين» لم تكن كافية لتحذيره وغرس كل تلك المخاوف بداخله قبل أن يذهب إلى المدرسة الحكومية أو في أثناء تعامله مع الطلاب.

يتناول الشريط الفيلمي -بشكل أساسي، وفي إطار كوميدي- أحد جوانب قضايا التمييز الطبقي في مصر والتدهور التعليمي والأخلاقي والاضمحلال الحادث في بعض المدارس الحكومية، وذلك من خلال علاقة تلميذ مسيحي بزملائه ومدرِّسيه (مع العلم أنه لو كان الطفل مسلماً لما تأثَّر مضمون الفيلم حتى منتصف الثلث الأخير) فالطفل هاني عبدالله بيتر عندما يتوفَّى والده بشكل مفاجىء تنقلب حياته رأساً على عقب. لماذا؟ لأن والده كان مدير مصرف يتكسَّب آلاف الجنيهات شهرياً مما حَقَّق للأسرة حياة رغدة، لكن بعد وفاة الأب لم تستطع الأم أن تعيش هي وابنها في المستوى نفسه لأنها عازفة تشيللو، ولا تكسب إلا جنيهات قليلة من الفن. يزداد الأمر صعوبة عندما يكتشف الاثنان أن عائلهما قبل أن يرحل كان غارقاً في الديون لأخوته، وأنه لم يترك لهما ميراثاً. في غياب مبرِّر درامي مقنع، أو غير مقنع يُلمِّح -ولو من بعيد- إلى أسباب هذه الديون بعد أن شاهدنا الأب في إحدى اللقطات وبين يديه آلاف الجنيهات التي يتقاضاها شهرياً، وخصوصاً أن الأب كان إنساناً متديِّناً وليس له في الخمر أو الميسر أو النساء. هنا يضطر -أو يقرِّر مضطراً- الطفل أن يذهب إلى مدرسة حكومية ضد رغبة والدته التي وعدته بأن يكمل تعليمه في المستوى نفسه، ورفضت بإصرار وعزيمة مساعدة أهل زوجها.

هاني طفل ودود ومهذَّب مع الآخرين، متفوِّق وذكي، ويتمتَّع بصوت جميل. كان يواظب على الذهاب إلى الكنيسة في حياة والده، لكنه ينقطع عنها عندما تضطرّه ظروفه إلى الانتقال إلى تلك المدرسة الحكومية الفقيرة، وذلك بعد أن كان في مدرسة أجنبية. يُحاول أن ينجح في إقامة علاقة صداقة مع زملائه الجدد، وألّا يخسرهم لأنه لا يستطيع الحياة من دون صداقات، حتى لو اضطرّه الأمر إلى أن يشترك في مسابقة حفظ القرآن الكريم، لكنه مع ذلك يعاني مشاكل جمّة


مشهد من فيلم «لامؤاخذة»

ليس فقط بسبب الاختلاف الطبقي بينه وبينهم، ولكن -في المقام الأول- بسبب عقدة نقص تسيطر على التلميذ الضخم (علي). فلو تأملنا الحالة السكولوجية لهذا التلميذ والتي لا تنفصل عن وضعه الاجتماعي الاقتصادي سنجد أن والده يعمل فَرّاشاً في المدرسة نفسها، لذلك يسعى (علي) للتعويض واستبدال تلك الوضعية المتردّية اجتماعياً برسم صورة الفتوة البلطجي الذي يفرض سيطرته وسطوته على باقي التلاميذ، وأحياناً يصل الأمر إلى الضرب المُبَرّح لو خالفه أحدهم.

في ظل ذلك العنف المتفاقم يُفضّل (هاني) عدم الكشف عن ديانته المسيحية، ربما خشية عنف مضاد يتوقّعه، لكن الأكيد أنه فعل ذلك رغبة منه في الاندماج مع زملائه الذين يشكّلون عَيِّنة لمجتمع يعاني من تطرُّف فكري وفتنة طائفية أو تمييز ديني، وهي بالمناسبة صفات غير ظاهرة في الفيلم لكنها أمور مترسِّبة في لا وعي المُشاهد. لماذا؟ لأنه لا يوجد مشهد واحد يكشف عن عنصرية أو تمييز ديني طوال الفيلم حتى لحظة الاكتشاف في الثلث الأخير.

حاول المخرج، وهو نفسه كاتب السيناريو، أن يُكسِب فيلمه طابعاً كوميدياً. مثلما حاول سلامة أن يخلق إيقاعاً سريعاً من خلال اللقطات القصيرة ومشاغبات التلاميذ وعنفهم وتوظيف الأغاني الراقصة المتنوّعة المليئة بالحيوية، مع ذلك جاء الإيقاع مترهّلاً في كثير من المشاهد بسبب التكرار، خصوصاً في مشاهد الفصل، كما أن الفيلم يقترب أكثر من روح الإعلانات والفيديو كليب أكثر مما ينتمي إلى عالم السينما.

أضف إلى ما سبق أن استخدام صوت الرواي -أداه الفنان أحمد حلمي- لم يكن له منطق يبرِّره، وكان منفصلاً عن الجو الدرامي، فأحياناً يكون الأداء مرتفعاً والكلمات قوية بسبب السخرية الناجمة عن التناقض، ثم يأتي بعدها الحدث الدرامي وأداء الممثلين ليهبط بالإيقاع، وذلك لأن السيناريو فيه عيوب كثيرة تتعلّق في الأساس ببناء الشخصيات التي تتصرَّف بشكل قسري أو تتصرَّف بمنطق المخرج ورغباته الفكرية، وليس وفق ما تتطلّبه الشخصية الدرامية؛ لذلك يمكن بسهولة شديدة تفنيد كثير من الحجج والذرائع التي لجأ إليه عمرو سلامة لتحقيق أغراضه الدرامية، والتي افتقدت إلى الصدقية، ومنها موت الأب المفاجئ، وادّعاء أنه مات مديوناً، وإصرار الطفل على إخفاء ديانته، وعدم علم المدرِّسين وزملائه بأنه مسيحي رغم أن التلاميذ والمدرِّسين من المفروض أن يعرف كل منهم اسم الآخر بالكامل نتيجة الكشوف والملفّات المتضمِّنة كافة بياناتهم، ومثل موقف ارتداء الأم – غير المتديّنة- للصليب بعد عودتها من الكنيسة فقط لأن المخرج أراد توظيف الصليب في الكشف عن الهوية الدينية لهاني عندما تذهب والدته إلى المدرسة بعد ذلك.

«لامؤاخذة» تقوم ببطولته كندة علوش، والطفل أحمد داش، أما الفنان هاني عادل، مؤلِّف موسيقى الفيلم، فيظهر في عدد محدود من المشاهد الأولى فقط. هو ثالث تجارب المخرج عمرو سلامة بعد فيلميه «زي النهاردة» 2008، و«أسماء» 2011. وقد أدّى الفيلم عرضه العالمي الأول في افتتاح الدورة الثانية من مهرجان الأقصر للسينما المصرية والأوروبية.

يُنكَر أن «لا مؤاخذة» واجه أكثر من أزمة رقابية تحت ادّعاء أنه يظهر المدارس في صورة مشوَّهة، ويثير الفتنة الطائفية، لكن عدداً كبيراً من الفنانين والنقّاد ساندوه في معركته ضدّ الرقابة، إلى أن حصل على موافقة نهائية بالعرض، وكان من بين المشاهد المحذوفة مشهد الدمية الشهيرة «أبلة فاهيتا». المفاجأة أنه رغم الاستقبال الفاتر للفيلم عقب عرضه في افتتاح الأقصر، خصوصاً في وسط المبدعين والنقّاد، إلا أن إيرادات الفيلم تخطّت حاجز النصف مليون جنيه بعد مرور أربعة أيام فقط على بدء عرضه (وفق تصريحات فريق العمل)، ثم تجاوزت المليون مع نهاية الأسبوع الأول مما شَجَّع الموزِّع على طرحه في 35 دار عرض سينمائي.

«هُم الكلاب»

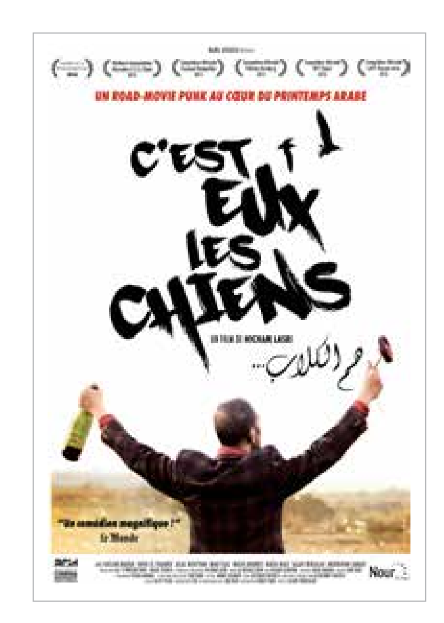
عجلة الثبات والتحوُّل

الدار البيضاء: محمد اشويكة

تمكّن جيل خاص من المخرجين الجدد كمحمد مفتكر، ونبيل عيوش، وليلى المراكشي، وإسماعيل فروخي، وفوزي بنسعيدي... أن يسيروا في طريق مختلف تماماً عمّن سبقهم من السينمائيين، وأن تثير أفلامهم الكثير من النقاشات والتساؤلات المتعلقة ببعض القضايا الملحّة في المجتمع المغربي الذي يعرف تحوُّلات عميقة تطال بنياته الاجتماعية والسياسية والقيمية...

ومن بين هؤلاء الذين يلفتون الانتباه إلى تجاربهم السينمائية -بشقّيها:الروائي القصير، والروائي الطويل- الكاتب والسيناريست والمخرج هشام العسري الذي أنجز فيلمه الروائي الطويل الثاني «هُمُ الكلاب» بعد فيلمه الأول «النهاية»، وذلك إثْرَ سلسلة من الأفلام الروائية القصيرة والأشرطة والمسلسلات التليفزيونية.

وإذا كان فيلمه الأول «النهاية» يحاول مقاربة التاريخ السياسي المغربي في سبعينيات القرن الماضي، فإن الفيلم الثاني اتّخذ من أحداث الدار البيضاء التاريخية في 20 يونيو/حزيران 1981 المعروفة بانتفاضة «كوميرة» (تعني الخبز) والتي خرج في أثنائها سكّان كازابلانكا محتجّين على تردّي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.



تبدأ أحداث فيلم «هُمُ الكلاب» انطلاقاً من تظاهرة يقودها شباب ينتمون إلى «حركة 20 فبراير» في سياق «الربيع العربي»، والتي خرج خلالها المغاربة للمطالبة بالتغيير، وإصلاح الأوضاع.وفي سياق غليان الشعارات التي تعرفها المظاهرة، يظهر في الأفق رجل خمسيني تائه بين المحتجّين، يمسك بإحدى يديه العجلة الصغرى لدراجة هوائية مخصّصة للأطفال. وبما أن ساحات الاحتجاج يملؤها الصحافيون كذلك، فإن الرجل سيتصيده فريق روبورتاج يبحث عن موضوعٍ مختلف للقناة التليفزيونية التي يشتغل فيها، فتبدأ الأحداث، وتتداخل الأشكال والطرائق البصرية التي يستثمرها المخرج بشكل جيد.

من المعروف أن المخرج هشام العسري لا يرتاح كثيراً للكاميرا الثابتة، فأفلامه السينمائية متحرّكة جداً، سواء على مستوى حركات الكاميرا أو الممثّلين أو المونتاج. وهي سمة تعود إلى القلق الذي ينتاب صاحبها تجاه الوسط الذي ينتمي إليه، وكذا إلى طبيعة المواضيع التي يختارها، فضلاً عن الشخصيات المركّبة التي تتجاوز همومها حدود الطابع الشخصي لتتعدّاه إلى ما هو جمعي وإنساني، زيادة عن المناخ العام والدينامية التي يعرفها المجتمع المغربي.

يوظّف هشام العسري في هذا الفيلم أسلوباً سينمائياً يعتمد على الكاميرا المتحرّكة، المحمولة، المتفاعلة، المستعدّة لأن تغادر كَتِف أو يَدَ المصوِّر لتستقرّ على أي سند آخر يجعلنا نَلِجُ الفيلم أو المَشْهَدَ أو اللقطة دون حياد. وذلك ما جعلها كاميرا ذاتية خالصة يحملها الشخوص، ويتقاذفونها فيما بينهم، ترافقهم أينما حلّوا، وأينما ارتحلوا. فقد جعل المخرج من كاميرا الفريق التليفزيوني كاميرا تصوير الفيلم ذاته، فاستأنس بها المتلقّي، وصار



مشهد من فيلم «هم الكلاب»

يتنقَّل عبرها إلى فضاءات الأحداث، وأن ينسى كواليس السينما وتعقيدات إعداد وتصوير المَشاهد. ونعتقد أن القيمة الفنية لهذا الأسلوب تكمن في إماطة الوهم عن السينما ذاتها، وفي القدرة على تكسير الحاجز السيكولوجي الصلب الذي قد يحول بين المتفرّج والموضوع. فالمرونة التي اقتحم بها المخرج ماضي أحداث الدار البيضاء، ورَبْط الحاضر الاحتجاجي بماضيه، مؤشراتٌ تَنمّ عن حسّ فنّي وتربوي مُتّقِد تجاه التوليف بين الشكل والمضمون.

يجمع الفيلم بين تقنيات الروبورتاج التليفزيوني والسينما الوثائقية مع الإحالة المرجعية على الموجة الفرنسية الجديدة وسينما الدُوغما (Dogma)، وسينما المخرج «جون كازافيت John Cassavetes» والأخوين «داردين Dardenne»، وذلك من حيث ضعف الموازنة الإنتاجية، والاعتماد على الديكورات الطبيعية، والاهتمام بالأصوات الحَيّة المباشرة، وتوظيف الإنارة الطبيعية، والميل إلى عدم التكلُّف من حيث التمثيل، وتجنُّب اللجوء إلى خدمات الوجوه المعروفة...

التصوير بكاميرا محمولة ليس فعلاً سينمائياً عابراً، وليس استسهالاً كما يظن البعض الذي اعتاد طمأنينة اللقطة الثابتة، الكلاسيكية، الباذخة، الأنيقة.. إنه فعلٌ تعبيري شرس ومُغامر ودَالّ إذا ما انتبهنا إلى الطوارئ التي تعترض فريق العمل في أثناء التصوير، وإلى صعوبة تحقيق بعض المَشاهد أو نجاحها. فقد يميل البعض إلى اختصار ذلك في سعي المخرج إلى إنجاز سينما واقعية، ولكن العملية أعمق بكثير لأن الرهان يصبح على الكتابة السينمائية (السيناريو والإخراج) التي تصبو إلى تجريب طرق إبداعية مختلفة من شأنها تجديد الأساليب الإخراجية وإعادة التفكير في التقطيع التقني. وذلك ما جعل من فيلم «هُمُ الكلاب» فيلماً مليئاً بالحركة التي أثْرَت أسلوبه الفني، وساهمت في تأزيم العلاقة المتداخلة بين التقنية والشكل والمضمون في السينما. إن تحريك الكاميرا هو تحريك للإبداع لأن حملها يرتبط بالحرية وبالقدرة على الارتجال الفني بواسطة الصورة حيث أصبحنا أمام كاميرا متحرّرة، متحرّكة، تسير مع الناس، ترصد حركاتهم فيما يشبه تصوير المشي الذي يجعل من هذه الآلة مُسَاهِمَة في إنتاج الفعل الدرامي، ومن ثَمَّ تنقل لنا الأحداث بشكل حَيّ. فلا نحسّ، ولو للحظة، بأن الممثّل الرئيسي في الفيلم يسير بمعزل عنها، إنه حصيلة مضمونٍ مركّب في قالب درامي، متأثّر بالأساليب الفنية والحمولة السياسية والاجتماعية للمجتمع. لقد أصبحت الكاميرا من خلال توظيف أسلوب الكاميرا المحمولة شخصية متداخلة مع الشخصية الرئيسية، بل صارت ظِلّها.

في سياق هذه الحركية الامتدادية التي يعجّ بها الفيلم، والتي برع الممثّل حسن بديدة في تسخير قواه النفسية والإيمائية والجسدية والحركية لمسايرة أسلوب الفيلم وبلورة نَفَسِه الدرامي، لم يغفل المخرج هشام العسري الحمولة الرمزية لبعض الأشياء والوقائع، فقد كانت العَجَلَة وعاء رمزياً للدلالة على الحركة والتعدُّد والسكون الأولي والتركيب والامتداد والتركيز والطاقة التي تنبعث من المركز لتنتشر إلى الهوامش، فتتكاثف وتعود إلى المركز. أما رِجْلُ الدجاجة فتشير ضمن الرموز الإفريقية إلى الحماية الأبوية والرحمة والغريزة الأصلية. وبالإجمال، إن فيلم «هُمُ الكلاب» تأمُّل بصري لدينامية الحالة المغربية، والعربية عموماً، وهي تُصارِعُ قيم الثبات والتحوُّل، الوصاية والحرية.. فعسى أن يكون الفن السينمائي في صميم أسئلتنا المعاصرة والراهنة.

«طالع نازل»

محصِّلة بانورامية للواقع

بيروت: محمد غندور

اختـار المخـرج اللبنانـي محمـود حجيج أن تدور أحداث فيلمه الروائي الثاني «طالع نازل»، ضمن فترة زمنية محدَّدة: ليلة رأس السنة، وفي مكانين: مصعد، وعيادة طبيب نفسي في أحد مباني بيروت، تزورها شخصيات العمل السبعة قبل السهرة.

ولكن هذا التوقيت الزمني، ومحاولة ترسيخه لدى المشاهد، والجدّيّة في طريقة الإخراج، مع الاعتماد على أداء تمثيلي راق في بعض المشاهد، ساعد في تقديم فيلم غير نمطي، لكنه يعاني مشاكل عدّة. يحاول المخرج الشاب (1975)، أن يقدّم صورة عن المجتمع اللبناني، من خلال شخصياته التي تعاني من الخوف والتوتر والعصبية وانعدام الحب والخيانة والكبت والانسجام مع الشريك - الآخر في الوطن. صورة بانورامية لمجتمع بات على شفير الهاوية، فلجأ إلى طبيب نفسي لتنفيس غضبه.

لا يظهر وجه الطبيب إلا في آخر الفيلم، بل يبدأ الكادر من كتفه ليطوف على المرضى والعيادة الجميلة والأنيقة. غياب وجه الطبيب، هو خيار إخراجي لكنه يعبّر عن فئات شعبية تصرخ وتطالب من دون أن تجد آذاناً مُصغِية. ولدى الاستماع إلى الحوارات بين الطبيب وزوّاره، نلاحظ مدى العزلة والوحدة التي يعيشونها، كأن المدينة باتت وحشاً يهاجمهم يومياً، أو كابوساً يحلمون به كلما ناموا.

الالتزام بالمكان والزمان أفقدا الفيلم بعض واقعيَّته، وباتت الكادرات أسيرة الأماكن الضيِّقة. فهل يعقل - مثلاً - أن تستغرق رحلة زائر من الطابق الأرضي إلى آخر طابق دقيقة، في حين تتعدّى الدقيقة والنصف مع آخر؟ وهل من الممكن أن يزور كل المرضى طبيبهم النفسي قبل سهرة رأس السنة في مدينة كبيروت، تعاني زحمة سير خانقة، وتستعدّ باكراً للسهر والاحتفال في هكذا مناسبة؟ كما أن مرور جَمَل في أحد شوارع بيروت، يُخرج العمل من واقعيّته، طارحاً العديد من التساؤلات لدى المشاهد: هل يحاول المخرج التأرجح ما بين الواقع والفانتازيا؟

امرأة متزوجة تقيم علاقة مع آخر وتحبّ زوجها وعشيقها في آن واحد (ندى أبو فرحات). الصراع بين الصوت والصمت متمثِّلاً في الثنائي، الذي يؤدّي دوريه يارا أبو حيدر، ومنذر بعلبكي أو الفتاة التي تحمل صمت أمها داخلها (ديامان بو عبود). رجل يعمل في صناعة الدمى البلاستيكية (حسان مراد)، وحيد، وفاقد القدرة على الوجود خارج عالم أصنامه الجامدة. أمّ (عايدة صبرا) تعاني من علاقتها بابنها الذي لا يعرف كيف يجاريها في الزيف الاجتماعي الذي وجدت نفسها مجبرة عليه لتخفي تحته عنفاً جسدياً منزلياً تتعرَّض له، وتكابده بكتمان وسرّيّة.

شاب سوري (حسام شحادات)، يعاني الكبت والقمع منذ الطفولة، ليعيش عطباً داخلياً كبيراً جعله يجد في بيروت متنفَّس إغواء وحرّيّة. شاب، مدمن حبوب وفيتامينات (زياد عنتر)، يعيش كابوس الأمراض المحتملة وهوس الفحوص الطبية، وسط هاجس إقامة علاقة مع فتاة عازبة لا تساعده هواجسه في العثور عليها. زوجة الطبيب (منال خضر) التي تأتي في آخر اليوم إلى عيادة زوجها لاصطحابه إلى سهرة ليلة رأس السنة، ولتفجِّر هناك ضيقاً وضجراً سجنتهما داخلها طويلاً من



مشهد من فيلم «طالع نازل»

أجل الحفاظ على شكل علاقة زوجية مثالية منسجمة مع الواجهة المستقرّة التي تفرضها عليها علاقات زوجها.

بدت الأحداث التي تدور في العيادة، متفاوتة بين أبطال الفيلم وقصصهم وتمثيلهم. بعضهم كان لامعاً وواقعياً إلى حدّ ما، وأقنع المشاهد بما قدّمه، خصوصاً أن حجيج تعامل مع عدد من أبرز الممثّلين اللبنانيين كعايدا صبرا مثلاً. فكانت تركيبة الشخصية إنسيابية عميقة، متناسقة مع طريقة طرحها لهمومها ومشاكلها وكيفية البوح بها والتفاعل مع الطبيب، وحركة الجسد، من دون تكلّف أو مبالغة. في حين قدّم شخصيات معقّدة التركيب وكثيرة التفاصيل، ما أنتج مبالغة في تقديم الحالة، وركاكة في التعبير عنها، عبر طريقة مسرحية لم تخدم العمل.

صحيح أن حجيج لم يعتمد نمطاً تقليدياً في بناء شخصيّاته، وأراد تقديم شخصيات تعيش حياتَيْن، وتتمتّع بصفات مختلفة في كل واحدة، لكن بعض كاركتيراته لم ترتقِ إلى المستوى المطلوب، وكانت باهتة في أدائها، مع ثقل في النص الذي قَدَّمته.

وهنا تبرز مشكلة جديدة في السيناريو الذي كتبه المخرج أيضاً، إذ بدت بعض الحوارات كأنها مصطنعة أو مركّبة بطريقة فلسفية غير مفهومة، خصوصاً أن حجيج يعرف ما يريده، لكنه لم يعبِّر عنه بشكل واضح أو مباشر.

الملاحظ أن السينما اللبنانية، تعاني أزمة كُتّاب سيناريو، ففي غالبية الأعمال المنتجة في السنوات الخمس الأخيرة، كان السيناريو نقطة ضعف أساسية في الأعمال المُقدَّمة، لأسباب كثيرة منها: افتقار لبنان إلى كتاب سيناريو يتمتّعون بجملة سينمائية ذكية ومختصرة ورشيقة، واعتماد بعض المخرجين على الصورة السينمائية والاهتمام بجماليتها أكثر من النص.

يتأرجح الفيلم، ما بين الانتماء إلى سينما المؤلّف، والذهاب صوب الأفلام التجارية. هذه الازدواجية في الفيلم، ساهمت في ضياعه قليلاً، فلم تبدُ الحبكة متماسكة، ولا طريقة المعالجة السينمائية. وبين الابتكار والتجريب، وكيفية جذب انتباه الجمهور للعمل، خسر الفيلم بريقه.

أما بالنسبة إلى المرآة التي بدت عنصراً درامياً وأساسياً منذ البداية، فأعطت الوجه الآخر للزوّار. فخلال الرحلة في المصعد من الطابق الأرضي إلى عيادة الدكتور، يتخلّى الزوّار عن الأقنعة الشفّافة التي يرتدونها خوفاً من المجتمع، يغنّون، ويبكون، ويشتمون، ويُغرمون، ويقاتلون، ويعاتبون، ويأخذون قرارات مصيرية أمام المرآة. لكن ما إن يتوقّف المصعد ويدخلوا عيادة الطبيب، حتى تتغيّر أحوالهم ويغدوا أقل جرأة على الفعل. البوح فقط هو سلاحهم.

يقدّم حجيج وبلغة سينمائية جميلة، لوحة بصرية داخلية، يتماهى فيها الجسد مع المكان - العيادة. لكنه في المقابل، وبحكم الحبكة الدرامية والسيناريو، وتكرار المشاهد والتنقلات، يهمل الجمالية الخارجية، لصالح ضيق الأمكنة وحميميّة الانتظار.

«طريق العدو»

طريق الخير وطرق الشر

الجزائر: عبدالكريم قادري

دائماً ،تُشكّل أفلام المخرج الفرانكو جزائري رشيد بوشارب (1953) الانطلاقة الأولى لفتح العديد من النقاشات الفكرية والفنية التي تخصّ القضايا ذات الاهتمام الإنساني المشترك، يَطرح من خلالها علاقات البشر المتشابكة، ببعديها الجغرافي المفتوح، والإثني المتعدِّد، بين مستعمِر ومستعمَر، وصديق وعدوّ، وبريء ومُدان، وسجين وسجّان، ويظهر هذا جليّاً في عمله «أنديجان»- 2006 الذي رُشِّح للسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي، حيث يروي من خلاله قصة المغاربة الذين شاركوا الجيش الفرنسي في الحرب العالمية وساندوهم، لكن فرنسا تنكَّرت لهم، وجازتهم بمجزرة رهيبة في الجزائر راح ضحيَّتها أكثر من 45 ألف ضحية سنة 1945، وهذا ما حدث معه في فيلم آخر بعنوان «خارجون عن القانون» وهو العمل الذي اخْتِير سنة 2011 للمشاركة في أوسكار أحسن فيلم أجنبي، حيث أثار ضجّة إعلامية عالمية، بعد أن أظهرت تيمة العمل ماضي فرنسا مع الجزائر. ويعود هذا النجاح الذي حقَّقه هذا المخرج العربي إلى حسن اختياره للمواضيع التي يعالج من خلالها مشاكل الإنسان المقهور المغلوب على أمره. وفي هذا الاتِّجاه جاء فيلمه الجديد المُعَنْوَن بـ «طريق العدو» أو «رجلان من المدينة» وهو عمل مقتبس من فيلم أُنتِج سنة 1973، يحمل العنوان نفسه لصاحبه المؤلف جوزي جيوفاني، صاحب الأعمال البوليسية التي تمتاز بحبكة عالية مشبعة بالتشويق والترابط، مثل «درجة كل المخاطر»- 1958 و«النفس الثاني»- 1958.

ترك بوشارب فضاءاته الضيقة التي كانت محصورة في المدن الكبرى، ليتَّجه هذا المرة إلى الولايات المتحدة الأميركية، من أجل الاحتكاك ببيئة وممثِّلين وتقنيين جُدُد، ليجري أحداث فيلمه الجديد «طريق العدو» في بلدة في



جنوب غرب الولايات المتحدة الأميركية، قرب الحدود البرية المكسيكية، في فضاء مفتوح، وبيئة مغايرة وقاسية، دارت فيها وقائع الفيلم.

أدّى دور وليام غارنت- بعقلانية كبيرة- الممثِّل الأميركي الأسمر (فروست وايتكر- 1961) الحاصل على جائزة أوسكار أحسن ممثِّل سنة 2007، عن فيلم بعنوان «آخر ملوك أسكتلندا» جَسَّدَ فيه شخصية الرئيس الأوغندي، ليكون رابع أميركي من أصول أفريقية يحرز الأوسكار بعد كل من سيدني بواتييه، ودنزل واشنطن، وجيمي فوكس. ولعب دور محافظ الشرطة بيل أجاتي الممثِّل الأميركي المخضرم (هارفي كيتل- 1939) الذي جمعته أعمال مع مخرجين كبار. على رأسهم مارتن سكورسيزي، وردلي سكوت، بالإضافة إلى الممثِّلة الإنجليزية (بريندا بلثين- 1946) التي أدت شخصية ضابطة الشرطة إميلي سميث، المشرفة على الإطلاق المشروط للسجين السابق وليام غارنت، والممثِّلة المكسيكية (دولوريس هيريبيا- 1966) والتي أدَّت دور تريزا، والممثِّل الأميركي (لويس غوزمان- 1956) الذي لعب دور قائدة عصابة تُهَرِّب البشر من المكسيك إلى أميركا عبر الحدود.

بعد 18 سنة قضاها وليام غارنت داخل أحد سجون المكسيك الجديدة تنفيذاً لحكم صدر ضدّه اتُّهم من خلاله بجريمة







مشاهد من فيلم «طريق العدو»

قتل نائب محافظ الشرطة، يتمّ إطلاق سراحه بشروط، تشرف عليه الضابطة إميلي سميث من أجل أن تضمن انضباطه وابتعاده على طريق الشر والإجرام الذي كان يسبح في مستنقعه، وهي فعلاً سلوكات دأب عليها وليام في فترات سابقة، لكنه قرّر التخلّي عنها بعد أن اعتنق الإسلام داخل السجن بجوارحه وعن قناعة كبيرة، وهذا ما يظهره الخاتم الذي يضعه في إصبعه مكتوباً عليه اسم الله، والسبحة، وسجادة الصلاة، لتنتهي سنوات الضياع التي كان يعيشها داخل السجون، أو رفقة أسرته المفكّكة بعيداً عن عاطفة الوالدين، بعد أن رَبّته امرأة بيضاء لم تقدر على مسايرة مزاجه وتقلُّباته. خرج من السجن يحمل في قلبه بعض الأحلام البسيطة: بيت يجمعه بحبيبته تريزا، وطفل منها، وكلب، لكن هذه الأحلام البسيطة بدأت تتلاشى في ظلّ المعطيات السلبية التي وجدها خارج أسوار السجن، حيث وجد محافظ الشرطة بيل أجاتي يترصّده في كل صغيرة وكبيرة، لأنه لم يحتمل أن يخرج المجرم الذي قتل نائبه وصديقه، لم يحتمل فكرة أن يكون ويلي قد تاب حقاً وابتعد عن كل مظاهر الإجرام التي دأب عليها قبل دخوله السجن، ومن هذا المنطلق يصبح الأمر شخصياً، يبتعد من خلاله أجاتي عن واجبه الأخلاقي، وعن دور الشرطي الذي من المفترض أن يكون أول من يحترم القانون، لكن - للأسف- يصبح هو أوَّل من يستبيحه، ليرتكب جريمة من نوع آخر، ويصبح مثل وليام قبل أن يدخل السجن، وينصّب نفسه وصيّاً وقاضياً وحارساً، لكنه تناسى بأنه يحكم على هذا الرجل بعقوبة غير العقوبة التي أقرّتها المحكمة. وهنا يُطرَح السؤال التالي: من الذي يعاقب أجاتي على انتهاكاته للقانون؟

وفي الجهة المقابلة تضغط عليه عصابات الإجرام من أجل أن تعيده إلى نشاطه القديم، المتمثّل في تهريب المخدّرات والبشر عبر الحدود، ليجد نفسه بين مطرقة أجاتي وتحرُّشاته المتكررة ليعيده إلى براثن السجن، وسندان العصابات التي لم تتركه لمصيره الذي اختاره، وبينهما محاولات الضابطة المشرفة سميث لوضع القطار في سكّته الصحيحة، لأنها تعي جيداً مدى الخراب الذي يمكن حدوثه في حال مالَ وليام لأيّ طرف كان، ليكون هذا المسكين، الذي خرج من السجن وهو بين الذئاب التي تنتظر سقوطه كي تنهش في لحمه، ولينتهي حلمه بانتهاء حياة حبيبته، بعد أن يتمّ قتلها من طرف العصابة، في محاولة أخيرة منها لإرجاع وليام للإجرام. ومن هنا تنتهي حياة هذا الأخير بعد أن يرتكب جريمة قتل أخرى.

جاءت التركيبة العامة للفيلم مفكّكة نوعاً ما، وتَمَّ إقحام بعض الأحداث والمعطيات التي لم تفسَّر درامياً خلال 117 دقيقة من توقيت الفيلم، رغم أن فكرة السيناريو كتبها المخرج رفقة أولفي لوريل، وراجعها الروائي ياسمينة خضرا، وقد جعلت هذه الهنات المشاهد يرسم علامات استفهام حولها، من بينها ديانة الإسلام التي ألصقها المخرج رشيد بوشارب بالشخصية الرئيسية للعمل، مع العلم أنه لم يكن لها أي دور فكري أو فلسفي، خاصة وأن الشرطي أجاتي- بوصفه مرآة عاكسة للمجتمع الأميركي- ينظر إلى وليام المسلم الأسود كمجرم ومُدان،مكانه السجن، ويمكن أن تعمّم هذه النظرة على كل من يدخل السجن سواء أكان مسلماً، أم كان مسيحياً، أم كان صاحب أي انتماء ديني آخر. ومن هنا يأتي هذا التساؤل.

فيلم «طريق العدو» أو «رجلان في المدينة» شاركت في إنتاجه أربعة دول، وهي (أميركا، فرنسا، بلجيكا، والجزائر) ممثّلة في الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، تمَّ اختياره للمشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان برلين السينمائي في دورته الرابعة والستين هذا العام، رفقة 20 فيلماً آخر، وقد تَمَّ عرضه في قاعة الموقار بالجزائر كعرض عالمي أوَّل بحضور أبطال العمل.

مهرجان السينما المستقلّة الأول

زمان الفرجة يعود إلى السودان

الخرطوم: عبدالغني كرم

حكى المخرج السوداني الراحل، جاد الله جبارة، في كتابه التوثيقي «حياتي في السينما»، أنه حين عرضوا فيلماً متجوّلاً على شاشة دمور في قرية نائية عند ضفة النهر تقرفص الناس على الرمل مبهورين بقماشة عليها صو، وحياة، وصوت، ثم جاء شخص متأخّراً من خلف الشاشة، ولأنها من قماشة دمور فقد رأى أسداً يزأر يَتَّجه نحوه، فقذف الأسد بحربته الماهرة بكل ما يملك من قوة، فثقب الشاشة، وهرب الجمهور من الأسد ومن الحربة التي داهمتهم من حيث لا يحتسبون، ولسان حالهم يسأل: أسد يزأر وحراب تخرج من شاشة دمور؟! ولكن في ظرف خمس دقائق، تَمَّ خياطة الشاشة ورتقها، وعاد الجمهور للفرجة ومسرّاتها بلا عتاب أو تجريم.

لكن، من يخيط ثقبها الآن، تلك الفتوق التي أصابت الشاشة السودانية برمَّتها، سواء أكانت من قماش دمور، أو من حائط إسمنت أبيض؟ فلم تكن حربةً تلك التي ثقبت الشاشة السودانية العريقة هذه المرة، والتي ظلت تعرض حيواتها لأكثر من قرن. ولكنها جرّافة الإهمال وكذلك الرقابة مَنْ حَطّم أغلب دور وصالات العرض بالخرطوم، فصارت أطلالاً، تؤذي رؤيتها كل من يراها من عشاق الفن السابع، فكلما أمرّ بسينما كليزيوم العتيقة في شارع القصر (افتتحت صيف 1937م)، والتي سُمِّيت على الكليزيوم القديم تَيَمُّناً بجدّتها في روما القديمة، أدير وجهي عنها كي لا أوقظ جرحاً عميقاً في نفسي.

في الخرطوم العاصمة، وأخواتها لا عروض منذ ربع قرن. كانت جرائد الخرطوم تسأل القارئ: «أين تسهر هذا المساء؟» هل في سينما الوطنية؟ أم في كليزويوم، أم في بانت؟ أم في النيلين؟ أم تفضل سينما الحلفاية؟ أم العرضة؟... ثم تدرج له أكثر من ثلاثين عرضاً في دور السينما. وكان لكل سينما نكهة وجمور ومناخ، ونمط معمار مختلف، يلمس روح المتفرّج، ويخطّ أثره في نسيج الذاكرة. (هناك من يتسلق أشجار النيم الضخمة خارج أسوار السينما، ويشاهد معك الفيلم في سينما بانت بأمدر)، و(هناك من يضع سريره، ومعه أسرته فوق سقف البيت في سينما مدني) فرجة مجانية من سقوف البيوت، وأغصان الأشجار، وأضواء الفيلم تتراقص على الوجوه في الظلمة، فيمتدّ أثر الفيلم، ويتداعى للبيوت المجاورة.

لكن، أيَموتُ هوى السينما؟ أم ينام طويلاً؟ لقد جاء بوستر جماعة السينما قبل ثلاث سنوات من الآن، كبلسم موح وحالم؛ «ضل/ظل، ولا بندفن» وكانَ هذا شعار جماعة الاحتفال بمئوية السينما السودانية، حيث عرض أول فيلم في السودان عام 1910، وبعد قرن وأربعة سنوات تأكّد أن (الظل/الضل، ما بندفن)، مهما حاولت الرقابة، والإهمال، والكسب التجاري دفنه. وقد برزت فكرة المهرجان لجماعة من الشباب الطموح، درس عوالم الإخراج والتصوير، وحلم ببناء سينما سودانية مستقلّة، على رأسهم السينمائي والمصوّر الشاب طلال عفيفي والذي قال في كُتَيِّب مهرجان السينما السودانية المستقلّة الأول، في مقال بعنوان «الشعب يريد مشاهدة السينما»: هدف (سودان فلم

فاكتوري) إنتاج سينما سودانية مستقلة، وبديلة لا ترتهن لموجِّهات السوق والذوق التجاري، بل بحال مشاهِدِها، وبقضايا الحياة والاجتماع التي تلحّ في بلادنا، سينما شاغلها الإنسان تُعَبِّر عنه كصاحب قضية، وموقف ورؤية.

من أجل هذا الهدف الطموح بدأت مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري بخطوات عملية مدروسة منذ ثلاث سنوات بإقامة العديد من الدورات التدريبة واللقاءات السينمائية، من أجل تطوير وتشخيص واقع السينما السودانية، والمعضلات التي تواجه صناعتها. كما قامت المؤسَّسة خلال أقل من ثلاث سنوات بإنتاج 33 فيلماً، شاركت في مهرجانات عالمية معروفة كمهرجان روتردام، الدوحة، أبوظبي، فرانكفورت، نيجيريا، البرازيل، والسويد... فضلاً عن استفادة حوالي 100 شاب وشابة من الدورات التكوينية المجّانية التي نظّمتها المؤسَّسة في مجال صناعة السينما. وفي هذا السياق أكد بيان صادر عن مؤسسة سودان فيلم فاكتوري على «أن عملية التدريب وتطوير المعارف السينمائية والمهنية ستظل مسألة أساسية في خطّتنا المستقبلية، فوق ذلك نطمح أن تكون سودان فيلم فاكتوري، مركز عمليات سينمائي، وملتقى للسينمائيين، ومكتبة بصرية، وأرشيفاً للسينما السودانية والإفريقية وساحة للعرض...».

بعد سبات طويل، إذاً، تحت شعار «وفاءً لروح فقيد السينما المخرج حسين شريف»، أيقظت مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري صالات العرض في العاصمة السودانية الخرطوم، حيث عرضت طيلة فترة المهرجان (21 - 28 يناير) أكثر من 22 فيلماً أُنتِجت خلال الأعوام الثلاثة الماضية، بمشاركة كل من مصر وكينيا وإثيوبيا، من بينها 14 فيلماً سودانياً، وستة أفلام مصرية، وتنوَّعت المشاركات بين أفلام روائية وتسجيلية وأخرى قصيرة. بالإضافة إلى برنامج «نظرة خاصة» الذي سَلَّط الضوء على الأفلام السودانية الرائدة لكبار المخرجين من أمثال حسين شريف، وإبراهيم شداد، والطيب مهدي، وسليمان إبراهيم.



حفل الإفتتاح



أمسية حسين شريف

وشهد حفل الافتتاح عرض فيلم من إنتاج أميركي سوداني، «فيصل يَتَّجه غرباً - Faisal Goes West» الحائز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان تكساس للأفلام المستقلة، وبجائزة أفضل فيلم روائي قصير بمهرجان هيوستن للسينما العالمية. وهو من إخراج الأميركي بنتلي براون وبطولة رامي داود، وتماضر شيخ الدين، ومحمد عليش، ويسرد قصة أسرة تهاجر من الخرطوم إلى دالاس في أميركا، حيث يحمل الابن فيصل طموحات الأسرة في تحقيق النجاح والتألّق وسط تحدّيات الحياة الأميركية المختلفة.

المهرجان الذي أقيم برعاية رسمية من معهد جوته الألماني ومؤسَّسة الأمير كلاوس، هو أحد مشاريع مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري (تأسَّست عام 2010)، ويأتي ثمرة أزيد من ثلاث سنوات من العمل الدؤوب في خلق سينما سودانية تعيد الحيوية لهذا القطاع وتسليط الضوء على إمكانيات السينما البديلة في صفوف الشباب السوداني.

«المحكور» مسرح الشارع الآن

الرباط: عماد استيتو

«أن تكون مواطناً يعني أن تغيِّر المجتمع. أن تكون مواطناً يعني أن تجعل المجتمع بصورة أفضل، وإن مسرح المقهورين بإمكانه أن يساعد على ذلك»، انطلاقاً من هذه المقولة لأوغستو بوال مؤسِّس مدرسة مسرح المقهورين استلهمت مجموعة «مسرح المحكور» الفكرة، وقررت إطلاق مسرح شارع مغربي يحاكي هموم الشارع.

حسني المخلص شاب مغربي من مدينة الدار البيضاء، كاتب، وشاعر، وواحد من وجوه حراك 20 فبراير، يحكي لـ«الدوحة» عن التجربة وفكرتها قائلاً: «استلهمنا الفكرة من المدرسة التي أبدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال في ستينيات القرن الماضي، كنوع مسرحي يبتعد عن النمط المسرحي التقليدي بتفاعله المباشر مع الجمهور، وبحثه عن الحل الاجتماعي المتمثِّل في تغيير الواقع، هكذا جاءتنا الفكرة بعد أن توصَّلنا إلى قناعة مفادها أن الوقت قد حان للتخاطب مع الشارع بوسيلة أخرى تقلِّص المسافة التي كانت تُباعد بين الطرفين خلال الحراك الشبابي»، الآن، وبعد مرور حوالي السنتين على انطلاق التجربة الشابة، تبدو النتائج إيجابية بالنسبة إلى «مسرح المحكور»؛ فالفرقة التي انطلقت من الصفر أصبح لها صيتها بعد أول عرض لها في مارس/آذار 2012، وبعدها أكملت الفرقة اشتغالها على المشاكل الاجتماعية والقضائية؛ كالرشوة، والإفلات من العقاب في الجرائم المالية. وبموازاة هذه الانطلاقة بدأت المجموعة المسرحية سلسلة جولات في عدد من المدن المغربية لاكتشاف مواهب جديدة في التمثيل المسرحي وتلقينها تقنيات مسرح الشارع، وهو ما جعل التجربة أكثر امتداداً وتعميماً خارج العاصمة الاقتصادية الدار البيضاء.

غير أن الارتباط بمدرسة أوغستو بوال لم يمنع المجموعة الصاعدة من ابتداع أشكال جديدة في التمثيل، فبابتكارها ما



أنشطة «المحكور» في الشوارع

أطلقت عليه (أوبن حلقة) استلهاماً أو إحياء لفن «الحلقة» المغربي الشعبي الذي يقارع النسيان ومزجه بفن المسرح، أخذت التجربة نسختها المغربية الخالصة، وقد أدَّت الفرقة مجموعة من العروض لاختبار هذا المزيج خلال مشاركتها في مهرجان شبابي احتضنته مدينة الدار البيضاء في ديسمبر/كانون الأول الماضي تحت شعار «المنتدى الاجتماعي للأحياء الشعبية»، وقد كانت الأصداء التي خلفتها هذه العروض إيجابية بحسب تعبير أعضاء المجموعة.

«الدوحة» حضرت مؤخَّراً جانباً من تداريب «مسرح المحكور» في إطار استعداداتها للمشاركة في قافلة فنية تساهم فيها منظمة «ترانسبارانسي» حول موضوع الرشوة، وكان الممثِّلون بصدد وضع آخر اللمسات على عروضهم ونصوصهم المكتوبة بالعامية المغربية، حيث شملت القافلة أربع مدن مغربية، وتعتبرها المجموعة حدثاً هاماً في برنامجها، ويرى أعضاء المجموعة أن الأهداف التي قام من أجلها «مسرح المحكور» في المغرب تتحقَّق شيئاً فشيئاً. وبالنسبة لهاته الأهداف فهي، كما يجملها حسني المخلص، ثلاثة محاور رئيسية: الأول هو التربية الشعبية من خلال تكوين الناس وتوعيتهم بالمشاكل الاجتماعية التي يعيشونها وتطوير واقعهم- عبر التربية على المواطنة- من خلال الفن، والثاني هو تحرير الفضاء العمومي وجعله فضاء للتواصل الثقافي والتعبير الفني والخروج من جدران المراكز الثقافية مع كل ما تعرفه من سوء تدبير، فالشارع- كما يقول حسني- دائماً هو عامل أساسي دائماً في تنمية الوعي بقيم الحرية والديموقراطية، أما الهدف الثالث فهو يخصّ تكوين الشباب في المسرح وفي التعبيرات الفنية التي يمكن من خلالها تغيير الواقع.

ويلخّص حسني بكلمة واضحة الرسالة التي يحملها «مسرح المحكور» قائلاً: «لا نحاول خلق ثقافة احتجاج بديلة بقدر ما نحاول خلق وعي مجتمعي وتربية الروح النقدية عند المواطنين وتدريبهم على عدم قبول القهر الاجتماعي الممارَس عليهم، وتقوية قدراتهم على إبداع حلول لمشاكلهم، نحن لا نملك حقيقة جاهزة نقدِّمها للجمهور، بل إننا نبني الحقيقة معه ومن أجله.».



في ذكرى زينات صدقي

ورقة الكوميديا الرابحة

القاهرة: ماهر زهدي

من أعراض السينما المصرية، حالياً، ندرة عدد من يقومون بالأدوار الثانية أو أدوار «السنيد»، في الوقت الذي نجد فيه أفلام الثلاثينات والأربعينات، وحتى نهاية الستينات، زاخرة بالممثلين الذين يقومون بهذه النوعية من الأدوار، بحيث كان لكل ممثّل مذاقه الخاص؛ بين طيبة عبد الوارث عسر، وحنان حسين رياض، وخفة ظلّ عبد الفتاح القصري، وصرامة عباس فارس. والقائمة طويلة. وفي هذا المناخ ظهرت الممثلة الإسكندرانية زينات صدقي (مايو/أيار 1913 - 2 مارس/آذار 1978)، فكانت صاحبة موهبة حقيقية في التمثيل، اكتسبت منذ بدايتها في عالم «المونولوج» خبرة عميقة في الوقوف أمام الكاميرا.

وجه أبيض مع بعض الحمرة، وعينان ملوَّنتان، صفات جعلت في ملامحها معالم الجمال الأوربي، غير أن روحها مصرية بطابع إسكندراني، كانت حينما ترتدي الملابس الفاخرة والحلي والمجوهرات، تبدو وكأنها سيدة من أكبر عائلات حي «زيزينيا» الأرستقراطي، وإذا ما ارتدت «الجلباب البلدي، والملاية اللف، ومنديل الرأس تبدو بنت «حَيّ بحري» على طبيعتها الأصيلة.

زينات صدقي أشهر كوميديانات مصر والوطن العربي، لم تكن نجمة أولى على «الأفيش» أو تترات الفيلم، ولكنها كانت نجمة أولى في الكوميديا وخفّة الظل، بل ونَدَرَ ألا يعتمد عليها مخرج أو منتج في عمل له. ورغم نمطية الشخصية التي قدَّمتها طيلة مشوارها الفني تقريباً، إلا أنها تفرَّدت بها، وتفرَّدت بأسلوبها الخاص الذي لم يسبقها إليه أحد. وربما حاولت كثيرات تقليدها فيما بعد، لكنهن فشلن.

لم تكن زينات صدقي تحفظ أدوارها في النصوص التي تلعبها فوق خشبة المسرح، أو السيناريوهات التي تسند إليها لتقدِّمها على شاشة السينما، ليس لأنها أمّيّة تجهل القراءة والكتابة كما يظن الكثيرون، فقد نالت حظاً معقولاً من التعليم الإلزامي الابتدائي، بل والتحقت بمعهد التمثيل بالإسكندرية أيضاً، لكنها لم تكن تحفظ أدوارها لأسباب أخرى؛ فقد كانت تؤمن بأن الإبداع حَرّ لا يمكن تقييده بقيود ثابتة؛ تقرأ النصّ المسرحي، وما إن تصعد إلى خشبة المسرح حتى تدخل إلى الشخصية، وتنسى زينات، وتتنكَّر فقط الشخصية، وتتركها تتصرَّف كما لو كانت تتحرَّك أمامها. كذلك كانت في السينما؛ تقرأ السيناريو والحوار، وما إن تتحرَّك الكاميرا حتى تنطلق دون أن يستطيع المخرج إيقافها، كانت تؤدي المشهد كما تراه هي، وتنطق بحوارات غير مكتوبة في أصل السيناريو. ورغم نمطيّة الأدوار، فإنها كانت في كل مَرّة تصنع المفاجأة بأداء مختلف مع كل فيلم جديد لها؛ تقع في حبّ إسماعيل ياسين، ولا تتورَّع أن تلعب معه لعبة «القط والفأر»، ويوافقها والدها عبد الفتاح القصري خوفاً من لسانها السليط، وتعاني لوعة الحبّ من طرف واحد مع عبد السلام النابلسي بعد ليال طوال قضتها «سنية ترتر» في أحضان «الوسادة الخالية».

أطلق النقّاد على زينات صدقي كثيراً من الألقاب: «بنت البلد، خفيفة الظل، ورقة الكوميديا الرابحة، العانس» وكلّها ألقاب أحبَّتها لأنها كانت تقرِّبها من الجمهور، غير أن أفضل لقب عشقته هو لقب «الفنانة». كما كانت القاسم المشترك في أغلب أفلام نجوم زمانها: يوسف وهبي، نجيب الريحاني، محمد فوزي، أنور وجدي، إسماعيل ياسين، كمال الشناوي، عبد الحليم حافظ، في أدوار الخادمة أو الجارة أو الحماة، كما شاركت فاتن حمامة، شادية، ماجدة، مديحه يسري، سعاد حسني، وغيرهن من نجمات السينما المصرية، في الأدوار نفسها تقريباً، مع أداء مختلف ومتطوِّر في الأفلام التي شاركت في بطولتها، والتي تجاوزت 400 فيلم، دارت جميعها حول شخصيات بعينها، منها: الأم أو الحماة «سليطة اللسان»، و«الخادمة» التي تستخدم حيلتها لتنقذ البطلة من مأزق، وأحياناً تكون هي السبب في هذا المأزق، أو «بنت البلد الماكرة» التي لا تتورَّع عن استخدام أظفارها ضدّ كل من يقترب من كرامتها التي تعتزّ بها.

نجحت زينات صدقي في أن تحتوي كل هذه الأوصاف، و«الأصناف»- إن جاز التعبير-. وبرعت في أداء شخصية «العانس» التي تبحث عن أيّ عريس رغم جمالها الظاهر، وعينيها الملوَّنتين، وكما برعت في دور «سليطة اللسان» برعت أيضاً في دور الأمّ الحنون لأغلب نجوم ونجمات السينما المصرية.


مشهد من فيلم «هي»

«هي»

نظام تشغيل للعزلة

سليمان الحقيوي

يختار سبايك جونز الوحدة كمدخل لفيلمه الجديد (هي/Her)، فالقصة تدور حول تيودور/خواكين فونيكس الكاتب الموظَّف في شركة غريبة تقوم بكتابة رسائل حبّ، اعتذار، أو غير ذلك للناس، الفكرة -في حَدّ ذاتها- تبقى مشاكسة، فكيف سيلجأ الناس إلى غيرهم للتعبير عن مشاعرهم الخاصة؟

تستمرّ الغرابة الممتعة في قصة الفيلم عندما سنتعرف إلى جوانب أخرى من حياة تيودور؛ فالوحدة تجعله يستخدم نظام تشغيل متطوِّر يجعله على اتِّصال بصوت سامنتا/سكارليت جوهانسن، التي ملأت حياته سعادة، وأخرجته من عزلته، وحقَّقت له ما لم يجده مع زوجته التي سيطلِّقها لاحقاً. العلاقة بين تيودور وسامنتا صارت أكثر تفاعلاً، وتحوَّلت إلى حبّ حقيقي. تسير العلاقة في خط تصاعدي قوي، وتصبح سامنتا هي العالَم الذي كان يبحث عنه تيودور، لكن هذه العلاقة ستنتهي بطريقة ستؤلم تيودور لأنه كان يعتقد أن سامنتا تتحدَّث معه وحده بينما هي نظام مُتاح للتواصل مع تيودور وغيره. والفيلم بهذه النهاية يميل إلى انتصار العلاقة الإنسانية الواقعية، وينتقد بوسائل مرنة مختلف صور الانعزالية التي يعيشها البشر مغرقين في استعمال مختلف وسائل التواصل الافتراضي.

الطريقة التي عالج بها سبايك جونز هذه الظاهرة في غاية الذكاء، فالوحدة هي السمة التي تطغى الآن على حياة البشر رغم تعدُّد قنوات التواصل التي تزيد من عزلتهم. ومن خلال أنماط العلاقات سيختار علاقة

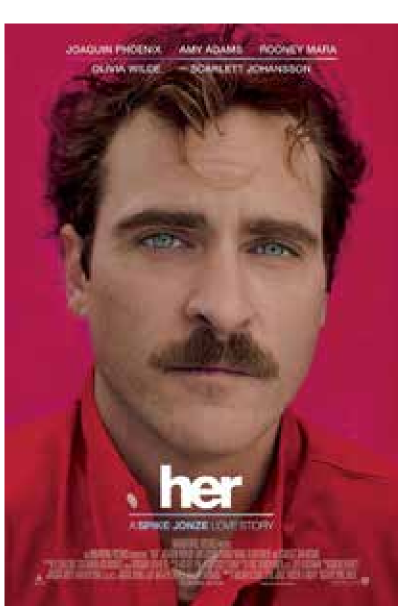
الرجل بالمرأة، وإذا نحن نظرنا إلى هذه العلاقة عمودياً فهي العلاقة الأكثر تصدُّعاً، باعتبار ارتباطها بأنماط أخرى، والقصة تنتقد كيفية سير الناس في علاقاتهم وانزوائهم وراء حواسيبهم أو أنظمة التشغيل مثل تيودور. لكن هل هذا هو الحل؟ الفيلم من خلال نهايته يجيب بالسلب. يتردَّد صدى الحبكة المركزية من خلال أحداث جانبية أخرى نفهمها في سياقاتها؛ كالعلاقة بين الرجل والمرأة وكيفية إنجاحها، والفكرة الأهمّ تبقى هروب الناس من الحياة الواقعية إلى الفضاءات الإلكترونية.

في هذا العمل تظهر قوة السيناريو والحبكة، كما عوَّدَنا سبايك في كل أفلامه، لكن الفرق هنا أنه كتب النص بنفسه، ولم يتعاون مع تشارلي كوفمان، الرجل الذي عرف معه سبايك أبرز نجاحاته، بل استطاعا معاً أن يغيِّرا من منطق ومعايير لجنة الأوسكار تجاه أفلام الخيال، لكن الجانب الذي يستدعي الوقوف عنده هو إيقاع الفيلم، الذي كان أقرب إلى حلقات سردية كبرى تتكرَّر، خصوصاً إذا استحضرنا فقر المكان ومحدوديَّته، فوجود الشخصية الرئيسية في الأماكن نفسها، وقيامها بالأعمال نفسها، جعلا الأمر يظهر كأن المخرج حوّل قصة فيلم قصير إلى فيلم طويل، وهذه السمة أدخلت الفيلم في دائرة نخبوية حرمته من مداخيل إضافية، وإن كان المزاج الفني لسبايك لا يُدخِل ضمن حساباته ما هو تجاري.

من الملاحظات التي يمكن الوقوف عندها، أن سبايك جونز تعامل مع الشخصية المحورية في إطارات مكانية مألوفة لديها: مكان العمل، والبيت، وحتى إن ظهرت أمكنة أخرى فهي مرتبطة بهما، أو بالفلاش باك.

الزمان جانب إيجابي في القصة على اعتبار اقتناص الفيلم لمستقبل قريب من واقعنا، ما يسمح بإسقاط، ما تعالجه القصة على مايحدث الآن في العالم، أو لنقل إنها صورة لنا بعد سنوات. ويظهر أداء المخرج العالي كذلك في اللغة البصرية التي جعل الفيلم يعبِّر بها، فمزجه بين الألوان التي وظّفها ودرجات الإضاءة بمصادر متنوِّعة جعلت القصة -رغم ابتعادها في





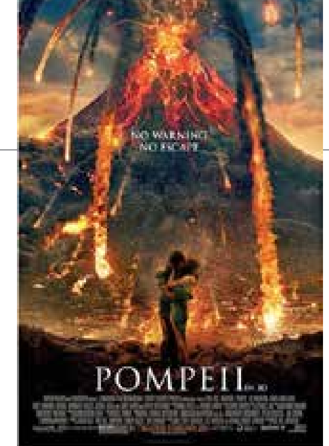
الزمن- قريبة فكرياً من الواقع، وهو ما أفرز انسجاماً بين القصة وأنماط التواصل القائمة حالياً.

كان رهان المخرج على الممثِّل خواكين فونيكس في محلّه، من حيث انغماسه التام في الدور، وهي عادة ألفناها لديه في أعمال سابقة كـ(Gladiator/ المصارع) و(The Master/ المعلّم) و(Walk The line/ السير على الخط) ففونيكس يملك إمكانات هائلة تمكّنه من التنقُّل بين الأدوار دون الخوف من تغيُّر الشخصيات، رغم أنه هادئ في اختيار أفلامه والقصص التي تناسبه، أما فيلمه الذي نتحدَّث عنه، فقد يكون أبرز أعماله، إن لم يكن هو الأفضل على الإطلاق، فالقصة بُنِيَت حوله وحول أدائه، وعَبّرَ -بشكل رائع- في مختلف زوايا الكاميرا.

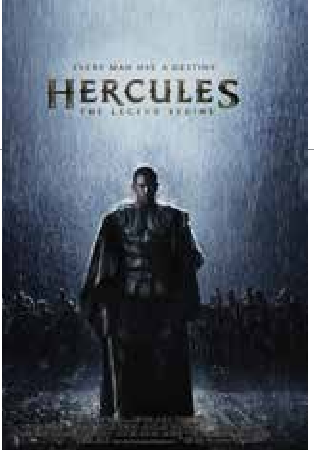
فالدور كان بالنسبة إليه متعة أكثر منه عملاً يقوم به. وبالموازاة مع أداء فونيكس يجب أن نتوقف كذلك عند أداء الممثلة سكارليت جوهانسون رغم أن حضورها لم يكن جسدياً إلا أنها عبرت من خلال الصوت فقط عن عواطف وانفعالات جعلتنا نحسّ مع تيودور أنها ليست نظام تشغيل فقط، بل هي شخصية فاعلة.

رغم أن العمل لم يحظَ بنصيب لائق به، في ترشيحات الأوسكار، خصوصاً عدم وجود بطله ضمن قائمة أفضل ممثِّل، واكتفاء الفيلم بالمنافسة الجادّة على خمس جوائز أهمّها جائزة أفضل سيناريو أصلي، إلا أنه سيظلّ من أبرز الأفلام وأعمقها، خصوصاً في الجانب الذي اتّجه إليه المخرج، جانب العلاقات الإنسانية.













الرهان على الرواية

عماد مفرح

ليس من السهل الإقرار بأهمّ الأفلام وأفضلها لعام 2014، خاصة أن الكثير من تلك الأفلام لم تجد طريقها إلى العرض بعد، إلا أنه يمكن الحديث عن أهمّ الأفلام المنتظرة، التي يُتوقَّع لها حضور مميَّز خلال هذا العام الحافل بالأعمال السينمائية المتنوّعة، بين الخيال، والأنيميشن، والأكشن، والكوميديا والرعب، إلى جانب بعض الأفلام التاريخية والدينية.

ونبدأ من فيلم «Maleficent» الذي يشهد عودة النجمة العالمية (أنجلينا جولي) بعد غياب طويل في دور ساحرة شرّيرة، ويستعيد فيه المخرج (روبرت سترومبرغ) تحفة ديزني الكلاسيكية الشهيرة «الجميلة النائمة»، وسط أجواء سحرية وملحمية شبيهة بأجواء الفيلم الملحمي «Rise of an Empire» للمخرج (زاك سنايدر) الذي ينتظر الكثيرون عرضه الأول في السابع من شهر أذار/ مارس باعتباره الجزء الثاني من الفيلم الشهير «300»، وهو من بطولة النجم (رودريغو سانتورو) في دور كسرى ملك الفرس، و(سوليفان ستابلتون) في دور ثيمستوكليس. الفيلم الذي سيعرض بتقنية «3D»، مقتَبس عن رواية مصوَّرة لـ (فرانك ميلر)، مع التركيز على معركة «آرتميزيوم» عام 480 قبل الميلاد بين الفرس واليونانيين.

وعلى غرار الأجواء الملحمية نفسها يبرز فيلم «Pompeii» للمخرج البريطاني (بول أوس أندرسون)، ومن بطولة (كيت هارينغتون، وإيميلي براونينغ، وجاريد هاريس). الفيلم يحكي قصة المحارب المستعبد (هارينغتون)، الذي يقع في حب امرأةٍ نبيلة (براونينغ) عشيّة الانفجار البركاني الضخم الذي دَمَّرَ مدينة بومبي الواقعة بالقرب من مدينة نابولي الإيطالية، وطمرها بالرماد والنار عام 79م.

وعن أحداث حقيقية جرت خلال الحرب العالمية الثانية، يأتي فيلم «The Monuments Men» متناولاً قيام عدد من الفنانين والمعماريين والمؤرِّخين، مع بعض الجنود، بإنقاذ ما تبقّى من التحف الفنية خلف خطوط جيش «ألمانيا النازية». الفيلم من إخراج وبطولة النجم «جورج كلوني»، ويشاركه في البطولة كل من (مات دايمون، وبيل موري، وكايت بلانشيت)، والفرنسي الحائز على الأوسكار (جان ديجوردان). كذلك يُجسِّد النجم (براد بيت) دور الرقيب «واردادي» في مواجهة القوات النازية عام 1945 في فيلم «Fury» للمخرج (ديفيد آير).

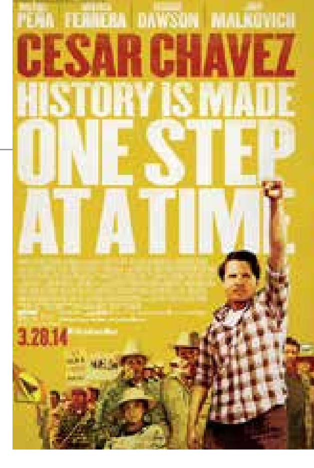
وبرغم من تعدُّد الأفلام الجديدة بنصوصها وموضوعاتها، مثل فيلم «Cesar Chavez: An American Hero» للمخرج (دياغو لونا) حيث يؤرِّخ لولادة الحركة الأميركية الحديثة على يد «سيزار تشافيز الأميركي» صاحب الأصول المكسيكية والمدافع عن حقوق العمّال والفلّاحين الأميركيين، إلا أنه من الملاحظ هذا العام، ظاهرة اقتباس أغلب الأفلام الضخمة عن روايات عالمية، كما في فيلم «Enemy» للمخرج (دينيس فيلنوف) المقتَبس عن رواية الكاتب البرتغالي الكبير (خوسيه ساراماغو) «The Double»، حيث يقوم أستاذ جامعي يدعى آدم (يقوم بدوره جايك جيلنهال) بالبحث عن شخص يشبهه تماماً، بعد رؤيته، وعن طريق الصدفة ضمن دور ثانوي في أحد الأفلام.

كذلك اقتبس المخرج (غوردون غرين) فيلمه الجديد «Joe»، والذي يقوم ببطولته النجم (نيكولاس كايج)، عن رواية للكاتب (لاري براون)، والتي حملت الاسم نفسه، وتدور أحداثها في مدينة صغيرة بولاية تكساس حول العلاقة الأبوية لمجرم يحاول التكفير عن ذنوبه بمساعدة يافع فقير.

الفيلم الرومانسي «The Fault in Our Stars» هو أيضاً مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب (جوش كرين)، حيث قصة الحب التي تجمع فتاة مصابة بالسرطان وشاب يتردَّد على الاجتماعات الدورية لدعم المصابين بهذا المرض. وفي السياق ذاته، يأتي فيلم «Winter's Tale» للمخرج (أكيفا غولدزمان) وبطولة (كولين فاريل وراسل كرو)، باعتماده على رواية «مارك هيلبرين» التي أصدرها عام 1983. بينما تجد رواية الكاتب (نيك هورنبي) طريقها إلى الشاشة الكبيرة في الفيلم الحامل لعنوان الرواية نفسه «A Long Way Down» للمخرج (باسكال تشوميل) حيث يتقابل أربعة أشخاص (مقدّم برامج حوارية منبوذ، أم وحيدة، وموسيقي فاشل، ومراهقة مضطربة) بالصدفة خلال









محاولة انتحارهم من أعلى قمة مبنى عالٍ في لندن عشيّة رأس السنة. الفيلم يخوض في تأثيرات استثمار الإعلام في حياة بعض البشر وقصصهم الحياتية.

لكن الفيلم الأكثر غرابة هذا العام هو «The Zero Theorem» أو «نظرية الصفر» للمخرج (تيري غيليام)، يقوم ببطولته (كريستوف والتز)، وتدور أحداثه في عالم غريب، يسيطر فيه نظام حكم الشركات الأوروبالية، والتي تهدف في معناها إلى تدمير رفاهية المجتمع وتقييد الحرّيات. يواجهها كوهين (والتز) عبقري كمبيوتر، بالبحث عن سبب الوجود وغاياته، لكن أعماله تتعارض بشكل ما مع مصالح الإدارة، فتقوم بإرسال فتاة شابة وجميلة (ميلاني تيبري) بغرض إلهائه عن مشروعه وتأمين مصالح الإدارة الحاكمة. الفيلم يرصد ارتهان الإنسان للتكنولوجيا وتطرُّفه في الاستهلاك، وتحوُّله إلى رقم إعلاني مبهر وسط عالم خيالي مرهف بألوانه وحالاته، لكنه موحش ومشرذم بإنسانيته، وكأن الجميع مدفونون ومحشورون في لعبة إلكترونية لا يمكن الفكاك منها.

ومن الأفلام المميَّزة أيضاً خلال هذا العام، فيلم «A Most Wanted Man» للمخرج (أنطون كوربين) والمقتبس عن رواية للكاتب (جون لو كاريه) حول شاب شيشاني مسلم من أصل روسي، عانى طويلاً من التعذيب الوحشي الذي كان كفيلاً بتدمير حياته، يقرِّر بعدها الهروب بطريقة غير شرعية إلى مدينة هامبورغ الألمانية أملاً في الحصول على ثروة والده الروسي، لكن الجميع يخشاه مخافة أن يكون إرهابياً.

كما ستشهد صالات العرض العالمية عودة شخصية «سبايدرمان» في الجزء الثاني من فيلم «الرجل العنكبوتي- The amazing spider man 2» للمخرج (مارك ويب) ومن بطولة (أندرو غارفيلد) في دور بيتر باركر/سبايدرمان، صاحب الحياة المزدوجة كطالب طبيعي أحياناً ورجل عنكبوتي خارق القوة أحياناً أخرى، ومن الموجة ذاتها حول موضوعات القوة الخارقة يعرض هذا العام فيلم النجم (توم كروز) «Edge Of Tomorrow» للمخرج (دوغ ليمان) وهو فيلم إثارة وخيال علمي مستقبلي، تشاركه في بطولته الممثلة الإنجليزية (إيملي بلانت).

عدة أفلام حول السِّير الذاتية ستكون حاضرة أيضاً، ومن بينها فيلم «Grace-of Monaco» للمخرج الفرنسي (أوليفييه داهان)، الذي تَمَّ اختياره فيلمَ الافتتاح في مهرجان كان السينمائي القادم. الفيلم يجسِّد قصة حياة نجمة هوليوود الأميركية (غريس كيلي) تقوم بدورها (نيكول كيدمان) والتي تحوَّلت إلى أميرة على مدينة «موناكو» بعد زواجها من الأمير «رينييه الثالث» يقوم بدوره (تيم روث).

أما التجربة السينمائية الفريدة من نوعها فيمثلها هذا العام، فيلم «Boy-hood»، الذي استمرَّ تصويره لمدة 11 عاماً، وهو من إخراج (ريتشارد لينكليتر)، بدأ بتصويره عام 2002، واستمرَّ حتى العام الماضي 2013. الفيلم المُجسِّد لـ 12 سنة حقيقية من حياة عائلة واحدة، من بطولة كل من (باتريشيا أركيت)، و(إيثان هوك).

أفلام الأكشن يكون لها الحضور الخاص هذا العام، حيث سيعرض الجزء الثالث من فيلم «The Expendables» بطولة: (سيلفستر ستالون، وميل جيبسون، وانطونيو بانديراس، وهاريسون فورد، وأرنولد شوارزنيغر)، كذلك سيعرض «فيلم «Robocop» من إخراج (خوسيه باديلا) وبميزانية 100 مليون دولار، وفيلم «Non-Stop» للنجم (ليام نيسون)، والمخرج (جاومي كوليه سيرا)، والنجمة (جوليان مور). إلى جانب فيلم «The Rover» الذي تدور أحداثه في المستقبل القريب حول رجلين يعبران الصحراء الأسترالية للانتقام من أفراد العصابة الذين سرقوا سيارتهم، إضافة إلى فيلم «3Days to Kill» للمخرج (جوزيف ماكجينتي) ومن بطولة النجم (كيفن كوستنر).

أما أفلام الكوميديا فيُتَوَقَّع أن يحرز فيلم النجم (جيم كاري) جماهيرية واسعة مع عودته برفقة الممثل (جيف دانيلز) في إصدار الجزء الثاني من الفيلم المشهور بجزئه الأول «الغبي والأغبى». كما يتوقّع الكثيرون نجاح فيلم «A Million Ways-To Die In The West»، وهو من بطولة (سيث مكفارلين) الذي يجسِّد شخصية مزارع لا يَتَّصف بالشجاعة، ويخاف من مواجهة المسدسات على طريقة القتال الغرب الأميركي «الكاوبوي».

كذلك فيلم «22 Jump Street» المكمّل للجزء الأول من الفيلم «21 Jump Street» الذي تَمَّ إصداره عام 2012 وحقَّق 200 مليون دولار كإيرادات في شبّاك التذاكر العالمي حينها، يُتَوَقَّع أن يحقِّق حضوراً جماهيرياً مثلما يحقّقه الآن فيلم «Ride-Along» للنجمين (آيس كيوب) و(كيفن هارت)، الذي يتربَّع حالياً على عرش شبّاك التذاكر الأميركي للأسبوع الثاني على التوالي.

ولا يخلو هذا العام من أفلام أسطورية تستحضر شخصيات تاريخية كفيلم المخرج (ريني هارلين) «The Legend Of Her-cules» وفيه يقوم النجم (كيلان لوتز) بدور هرقل البطل الإغريقي الأسطوري، مثلما لا تغيب عن خارطة أفلام هذا العام القصص التاريخية الملحمية ذات الطابع الديني، ومن أهمّها فيلم «الخروج- Exo-dus» للمخرج «ريدلي سكوت» ويُجسِّد فيه النجم (كريستيان بيل) شخصية النبي موسى. كذلك يُجسِّد النجم الأسترالي (راسل كرو)، شخصية النبي نوح في فيلم «نوح»، المأخوذ عن قصة النبي نوح المذكورة في التوراة، وما فيها من أحداث ملحمية كالطوفان وفناء البشرية.

أما فيلم «مريم- يسوع» فيحكي سيرة السيدة مريم العذراء وفقاً للرواية اليهودية في التوراة، ويتوقَّع بعض النقاد أن يثير الفيلم جدلاً كبيراً، خصوصاً لدى رجال الكنيسة في العالم.

محمد المليحي

رحلة مشوِّقة في هَنْدَسَة الفَلَك

مراكش: بنيونس عميروش

محمد المليحي

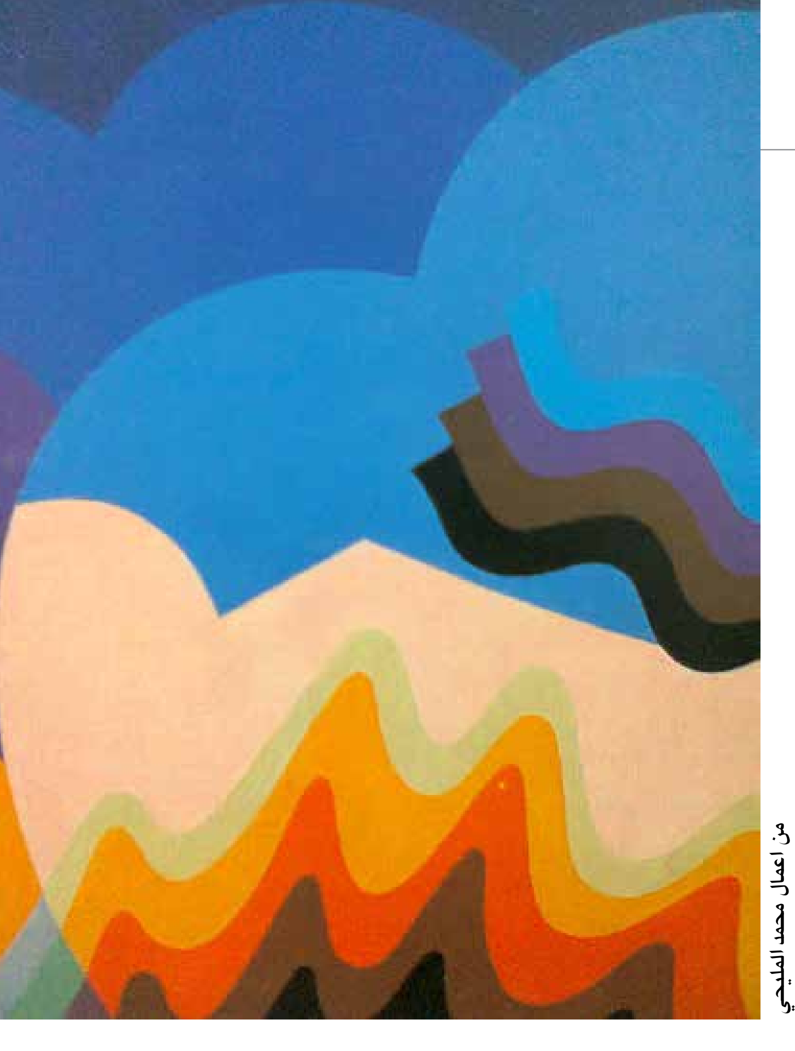
تحت عنوان «من طنجة إلى طنجة»، احتضن فضاء المركز الفرنسي بمراكش، مؤخَّراً، إبداعات الفنان المغربي محمد المليحي. والمعرض الذي استمرَّ إلى غاية 15 فبراير/شباط المنصرم، عبارة عن مسار استيعادي لمجموعة من الأعمال المختارة ضمن ناظم تَسَلْسُلي يُؤَلِّف بين عدد من المحطّات الموصوفة بتنوُّع التقنيات والأسناد وطبيعة المواد الصباغية، بينما تحتكم هذه المراحل إلى وحدة الأسلوب الفضائي القائم على صياغة شَكْلِية مُسطّحة تستقي نَبْضَها من حَرَكِيَّتها المُتموِّجة والدَّؤوبة.

بعد أعماله الإيطالية ذات الألوان الرمادية والكحلية، المُنجزة بتقنية الكولاج في أواخر الخمسينيات، وبعد أعماله النيويوركية (1962 - 1964) التي تترجم انفتاحه على مُجْرَيات التّيارات الفنية العالمية آنذاك، إذ خبر من خلالها انجذابه إلى فن البصري (Op-art)، والفن الإقلالي أو الاختزالي (Art minimal)، والفن الحَرَكي(Art cinétique)، كان لا بد أن تعرف لوحات المليحي نقلة جذريّة بعد عودته إلى المغرب، وهو ينخرط مباشرة رفقة مُجايلَيْه (محمد شبعة، وفريد بلكاهية) في تأسيس طابع الفن المغربي المعاصر (بعد التَّوْطِئَة التي دشَّنها كلٌّ من الفنانَيْن (أحمد الشرقاوي، وجيلالي غرباوي)، بَدْءاً من استكشاف التراث المغربي الإسلامي، ومُساءلة المورو ث البصري. بين التاريخ والذاكرة. إذاً، بين التسطير والتوريق انبثقت موجة المليحي بألوان صارخة وجاهرة كما في زرابي الأطلس، وزمُّور.

تبقى المرأة من أهمّ الاهتمامات الجمالية عند الفنان، كما يظهر ذلك بجلاء في أعماله الموقَّعة في 1995 و1997، حيث تتآلف العناصر والتلاوين لصالح التكوينات التي تفسح انْسِياب المُنْحَنَيات، وتُعَقْلِن ازدواجية أنصاف الدوائر ليَكْشِف الكُلُّ عن حِدَّة الإيحاء الأنثوي المُضاعف عبر الأشكال الواضحة والملتبسة في آن معاً. يبقى هذا الغموض الفني المقصود والمحسوب من سمات موجات المليحي المُنْبَنِية على المَدِّ والجَزْر، والمُصِرَّة على وضع عَيْن المتلقّي بينهما، إذ «يمارس المليحي منذ ثلاثة عقود أو أكثر أحابيله الهندسية ومُخادعاته الجرافيكية مستخدماً تحوُّلات صيغة «الموجة» المغناطيسية التي توهِم العين بما ليست عليه، تتلوّى قراءة الشَّبَكيَّة مع حلزون الموجة ثم مع الفاصل بين موجَتَيْن فيتساوى في هذا الارتباك السَّالِب والمُوجب، وتتداخل الأطروحة مع نقيضها... »(أسعد عرابي، 1997). هكذا نلمس تمكُّنه من خُدع وقوانين الفنَّيْن البصري والحَرَكي، فضلاً عن كونه فناناً ملوِّناً coloriste بامتياز».

الفراغات العُلْوية في الخلفيات غالباً ما تتقاسم الأزرق، أزرق السماء في نهاره وفي ليله، في نوره وفي عتمته، في صراحته وفي كِتْمانه. في اتجاه السماء، تتطلَّع رؤية الفنان الاستِعلائية لتستعير ملحمتها السماوية: الشمس، القمر، الهلال، النجوم، قوس قزح. إنها العناصر الفلكية التي ظلَّ الفنان يؤثِّث بها فضاءاته التصويرية، ليُضفي على عوالمه مَسْحَة الحُلمِيَة والشاعرية التي تُذَكِّرنا بأجواء «ألف ليلة وليلة» الرومانسية. وعبر التقاطعات العمودية تستقيم الفواصل التي تُحدِّد انقسام القمر وحَجْب الهلال وانكشافه، كما تحكم معادلة الكسوف والخسوف، كأن المليحي يُشَدِّد على القيمة الذاتية في العمل، ذلك أن تركيباته «تقع على حدود الواقع، وعلى حدود تجاوزه الخاص للزخرفي وللوجودي. إن هذه الكتابة الحركية لا تبلغ أبداً الدقّة الدلالية للكتابة المقدَّسة ،فهي تستقي مادّتها من خزّان الغرائز الانفعالية التي تخلق حالات روحية، ولا لحظات معرفة أو لحظات صلاة. إن المليحي يُحِسُّ بهذا التباين إلى أعلى حدّ، لا يريد استخدام حُرّيّته الشكلية للتطاول على المجال الحركي للكتابة، وتبقى لغة راسخة في مرجعياته المباشرة والبسيطة بشكل قطعي: إن الدورة الكونية للطاقة المرموزة بالموجة تنعكس على وضعية وجودية ملوَّنة. فاللون يطبع هذا اللقاء الحسّي بين الموجة والضوء، بين البحر والرمل والشمس» (بيير ريستاني، 1995). فإذاكانت أعماله تفصح بجلاء عن بُعدِها العقلاني من خلال البناء الهندسي الفائق في الدقة، البناء الذي يستدعي اعتماد المَساطر والفرجار، فإن الخط الأوَّلي، الغرافيك، لا يخلق نبرته الجمالية الخاصة إلا عبر تلقائية اليد وهي تُمَنْطِق المساحة استناداً إلى دواخل حسّيّة. فمن داخل الهندسة نفسها، ومن داخل





من أعمال محمد المليحي

بساطة الشكل تتفاعل الحرّية الشكلية والطلاقة الحَركية القائمتان على طاقة باطنية.

الوحدات الشكلية أو (الموتيفات) أحادية اللون باستمرار. الحُزَم الخطّية العريضة، أكانت مستقيمة أو مُتَمَوِّجة تظل مُسَطَّحَة باستمرار، تحمل عُمقها في سَطْحِيَتِها، تتجاور وتَتَراكَب من خلال تَراصٍّ شكلي موزون، مصاحب للعب لوني دقيق القواعد، يستند إلى التوافقات والتضادات الرصينة. بذلك تَحْتَدُّ دينامية التموُّجات، وتتكثَّف التَّذَبْذُبات الجيبَويَّة sinusoïdales لتؤثث تلك الإثارة البصرية التي تستمد نَسَقَها من سُلَّم قوس قزح، لتحيلنا على إيقاع السُّلَّم الموسيقي كي يتطابق اللون بالنُّوتة، وتتناسل الاستِمالات «الكوريغرافية» بناءً على المقامات النغمية اللونية، حيث اللون خالص، وضَّاء، فاقع، يتمسَّك بديمومة أصله وجنسه، لايقبل الخلط والمزج. من ثمة يتوحَّد صفاء اللون بصفاء النّغم.

اليوم، وبعد أن أقام محمد المليحي في مدينة مراكش، لم يمتلك إلا أن ينجذب بسطوة احمرارها التُّرابي، ليتسرَّب البُنّي طَواعِيَة إلى تراكيبه، ويُضيف بذلك الرمادي المُلَوَّن le gris coloré ومن خلاله العنصر المادي (التُّراب) إلى العناصر النورانية (الماء، الهواء، النار)، مُكَمِّلاً عناصر دورة الاستقساط الأربعة، وبذلك يستأنف رحلته الإيقاعية والمُشَوِّقة في هندسة الفلك.

إبّان عودته من الولايات المتحدة الأميركية، التحق محمد المليحي بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء العام 1964، ليمارس التدريس، ويؤسِّس شعبة الفوتوغرافيا تحت إدارة الفنان فريد بلكاهية. كما كُلِّف بالجانب الفني في مجلة أنفاس (1964-1969) Souffle التي أنشأها الكاتبان عبد اللطيف اللعبي، ومصطفى النيسابوري (وانضمّ إليهم الطاهر بنجلون، وعبد الكبير خطيبي، ومحمد شبعة، وفريد بلكاهية)، ليتمّ تخصيص ملفّات حول السينما والفنون التشكيلية والتعليم. بعد هذه التجربة مباشرة، أسَّس المليحي عام 1970 مجلة «أنتغرال» Integral، وأمسى مديراً لها ليمنحها صبغة المجلة التي تُعنى بالفن والأدب على وجه الخصوص.

على امتداد نصف قرن، منذ 1956، والفنان محمد المليحي ينسج مساره بِإبداعية متنوّعة وشاملة، باعتباره التشكيلي Le plasticien الذي لا يتوقَّف عند فن التصوير la peinture، بل تتوزَّع إنجازاته بين الفوتوغرافيا والتصميم الغرافيكي وإخراج الأفلام الوثائقية ونشر الكتب الفنية، وتنفيذ الجُدْرانِيَات les fresques المُدْمَجَة في المعمار مع مهندسين معماريين مثل عبد السلام فراوي، وباتريك دو مازيير Patrice de Mazière. فضلاً عن كونه من الفاعلين في مجال النحت المغربي المعاصر، إذ أنجز العديد من المنحوتات الصَّرْحِية التي تتَّجه نحو توطيد العلاقة بين الإبداع الحَجْمي والفضاء العمومي. إلى جانب ذلك، صنع لنفسه صورة الفنان متجذِّر الحضور، والمتحمِّس للشأن السوسيوثقافي، بذوق معاصر، وبالأناقة التي تزاوج بين البُعدين الجمالي، والأخلاقي، مما دفعه للقول: «لست في حاجة إلى أن أكون داخل مرسمي، أو أصَوِّر كي أحسّ أني فنان. يمكن أن يكون المرسم مكاناً للتركيز أو مكاناً للاستبطان. ليس المرسم غاية في حَدّ ذاته». مضيفاً: «أنا- كوني مصوِّراً peintre- لم يكن لديّ هذا الاستحواذ بالقماشة والمرسم، ما أبالي به هو أن أتصرَّف كفنان، كيفما كان المجال».

شدّاد عبد القهّار، ورضا فرحان

خدوش ودفاتر بغدادية

بغداد: سعد القصاب

رغم انحسارها في السنوات الأخيرة، ظَلّت القاعات الأهلية في بغداد رهاناً فردياً يواكب ويؤازر رهانات الفنانين العراقيين في تعزيز وجودهم داخل المشهد الإبداعي والثقافي البغدادي، إن لم يكونوا هم من الساعين- بمثابرة لافتة- لإدامته وتواصله والحفاظ عليه.

قاعة «مدارات» إحدى فضاءات العرض القليلة الباقية على قيد النشاط الفني، حيث استضافت مؤخَّراً (2 - 20 شباط/ فبراير)، معرضاً مشتركاً جمع بين الفنان شدّاد عبد القهّار (1960)، والنحّات رضا فرحان (1955)، وقد شمل فضاء المعرض لوحات مسندية ودفاتر للرسم وأعمالاً نحتية برونزية، تحت عنوان «بعيداً عن الإنسان، قريباً من التراب».

دون عناوين، عرض الفنان شدّاد عبد القهّار تسع لوحات وخمسة دفاتر رسم، لم تبتعد كثيراً عن انشغالات الفنان السابقة في بناء سطح تصويري شديد الحساسية والثراء اللوني والمليء بالإشارات والرموز. ففي لوحاته سلك الفنان وجهتين في رؤيته الفنية؛ تمثَّلت الأولى في جعل السند سطحاً بارزاً تمَّت معالجته بمادة بنائية «الماستيك»، بحيث تشكِّل هذه المادة مع الخدوش الحاصلة فيها أشكالاً تصويرية غير متوقَّعة وكلمات أو علامات غير دالّة، وكلّها تتوزّع بالصدفة في الفضاء التصويري للوحة، وأحياناً تندرج ضمن بناءات هندسية منتظمة ومتسلسلة وفق اتّجاه عمودي. فيما يمنحها اللون الأحادي بتدرُّجاته وبصبغاته الحارة أو الصريحة إيقاعها البصري. وعلى الرغم من طابعها التجريدي الطاغي، فلا شكّ أن هناك هاجساً وجدانياً وعاطفياً يكتنف لوحات شدّاد، فهي تنطق بذلك من خلال كلمات تدلّ عليها مثل: (قمر، بيت، سحاب).

يعلي شداد، في أعماله، من حِرَفيَّته بوصفها ممارسة تصويرية خالصة أكثر من الاهتمام بموضوع بعينه. ويمثّل هذا التداعي، غير المصرح به، رهانه على بداهة اللوحة كأثر جمالي بامتياز، وعلى اكتفاء العمل التشكيلي بوجوده الخاص والخالص في آن معاً.

وبمثل هذا الامتثال في التعاطي مع العمل الفني يؤطّر شدّاد لوحات أخرى،

من أعمال رضا فرحان





من أعمال شداد عبد القهار

وإن كانت أكثر تصريحاً وعلانية في الكشف عن مقصدها؛ حيث جعل السطح التصويري هو ذاته ما يؤالف بين العناصر بالتتابع على قماشة اللوحة، منها تشخيصه لوجوه وأجزاء من الجسد، واستعادته مشاهد ومجاورتها بعضها إلى البعض الآخر وكأنها متحف تصويري لذاكرة شخصية توزَّعت أحداثها ووقائعها على اللوحات.

هكذا، اقترب شدّاد عبد القهّار من جعل عنوان المعرض، دافعاً تشكيلياً لأعماله، حيث احتفظت معروضاته الفنية بتصَوُّر واقعي، تلامس فيه الحروق حافّات دفاتره الفنية مثلما الثقوب في قماشة اللوحات. هذه الإشارات التي تفصح في آن عن تجربة جمالية، ومتعة بصرية، هي دليل خبرة وتجارب لم تفارق واقعها اليومي، إذ ستحتفظ الذاكرة دائماً بثقوب وحرائق هي عينها الآثار التي لا يزال يشاهدها حتى الآن على جدران المدينة.

النحّات رضا فرحان سلك مقصداً مغايراً في أعماله المعروضة، فمن خلال خمس عشرة منحوتة برونزية، شَكّل الرأس الثيمة الأساسية لمجمل الأعمال، وهي ثيمة تتكرَّر في المحترَف التشكيلي العراقي منذ تكريسها في ستينيات القرن الماضي، حيث ظهرت في بعض أعمال النحّات إسماعيل فتاح الترك، كما في العديد من لوحات الفنان علي طالب. وسيتمّ معاودتها بصياغات صورية وبنائية مختلفة. وهي ثيمة تعكس وعي الإنسان وتفكيره.

أعمال فرحان تحفَل بتعيين فكرتها، وهي بذلك تديم علاقة باعثة على الأسئلة، تؤهِّلها الصياغة المختزلة لأنموذجه النحتي الذي يوظِّفه في مشهدية متبدِّلة، أو مكَرَّرة؛ (رؤوس متشابهة تحـدِّق إلى الأعلى...) إلا أن كل عمل نحتي يستقلّ ببنائه الفني وطبيعة مقاربته للمواضيع؛ نرجسية (رأس أمامي يتوسَّط إطار مرآة...)، عماء (رأس معصوب العينين...)، ورأس آخر كأنه خزّان موقد نفطي قديم! وآخر يتدلى من جانبه ترباس معدني.

منحوتات رضا فرحان متداعية؛ حيناً بتمثُّلها لمقصد سياسي، وحيناً آخر في سؤالها عن مغزى وجودي. وهي تقترب عبر هذه التمثُّلات والحساسية التي تغمرها من وعي نقدي وأحياناً تهكُّمي وساخر. فهذه الرؤوس تبدو كأنها الشاهد على حالات إنسانية عديدة، تخبرنا عنها لا من خلال الأحداث والحكاية المباشرة، بل بانعكاسات هذه الأحداث وتأثيرها التراكمي.

- تخرَّجَ شداد عبد القهار في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام 1985، وأقام سبعة معارض شخصية، كما شارك في العديد من البينالات والمعارض الجماعية والمشتركة، خاصة في: بغداد، عمان، تونس وعدد من العواصم الاجنبية.

- رضا فرحان متخرِّج في كلّيّة الفنون الجميلة عام 1997، شارك في معارض جماعية ومشتركة في كل من بغداد، بيروت، الدوحة، إسطنبول، لاروشيل، لندن، كما حاز على عدد من الجوائز الوطنية في النحت.



Shafic Abboud , Dimanches croises, 1984

شفيق عبود

لحظات العيش الصافية

باريس: أوراس زيباوي

بعد المعرض الاستعادي الأول الذي أقيم عام 2011 «معهد العالم العربي» في باريس، أُقيم مؤخَّراً (6 يناير - 22 فبراير) في غاليري «كلود لومان» معرض استعاديّ آخر لأعمال الفنان اللبناني شفيق عبود (1926 - 2004) أحد روّاد الفن العربي الحديث. وضَمّ المعرض، تحت عنوان «عبود والحداثة»، مجموعة مختارة من أعمال الفنان الراحل التي تختصر عوالمه التشكيلية.

شفيق عبود من مواليد قرية المحيدثة بالقرب من (بكفيّا) في المتن الشمالي في الجبل اللبناني، لكن اندلاع الحرب الأهلية عام 1975 واستمرارها سنوات طويلة، دفعه للإقامة بشكل نهائي في باريس حتى وفاته. وهناك عايش -منذ قدومه إليها عام 1947 - الحركة الفنية والثقافية المزدهرة التي عرفتها عاصمة الأضواء بعد الحرب العالمية الثانية على الرغم من صعوبة الحياة اليومية وغلاء المعيشة. ساهم في تلك الحركة فنانون من مختلف الجنسيات، وكانت تتجسّد -بالأخص- في ما عُرف بمدرسة باريس للفن التي تبلور فيها التيار التجريدي الغنائي. ومن الأمثلة على انخراط عبود في المشهد الفني الباريسي دراسته في «معهد الفنون الجميلة» ومشاركته في الصالونات الفنية، كما أنه كان الفنان الوحيد القادم من العالم العربي الذي شارك في أول «بينال» مخصَّص للفنون أُقيم عام 1959. وكان الأديب ووزير الثقافة أندريه مالرو قد أطلق فعاليات هذا «البينال» ليعيد إلى باريس ريادتها بعد الحرب وبعد بروز عواصم عالمية أخرى للفن الحديث؛ ومنها نيويورك والبندقية وسان باولو... كذلك كان عبود ومنذ عام 1983 يشارك سنوياً في تظاهرة «الفياك» الدولية المخصَّصة

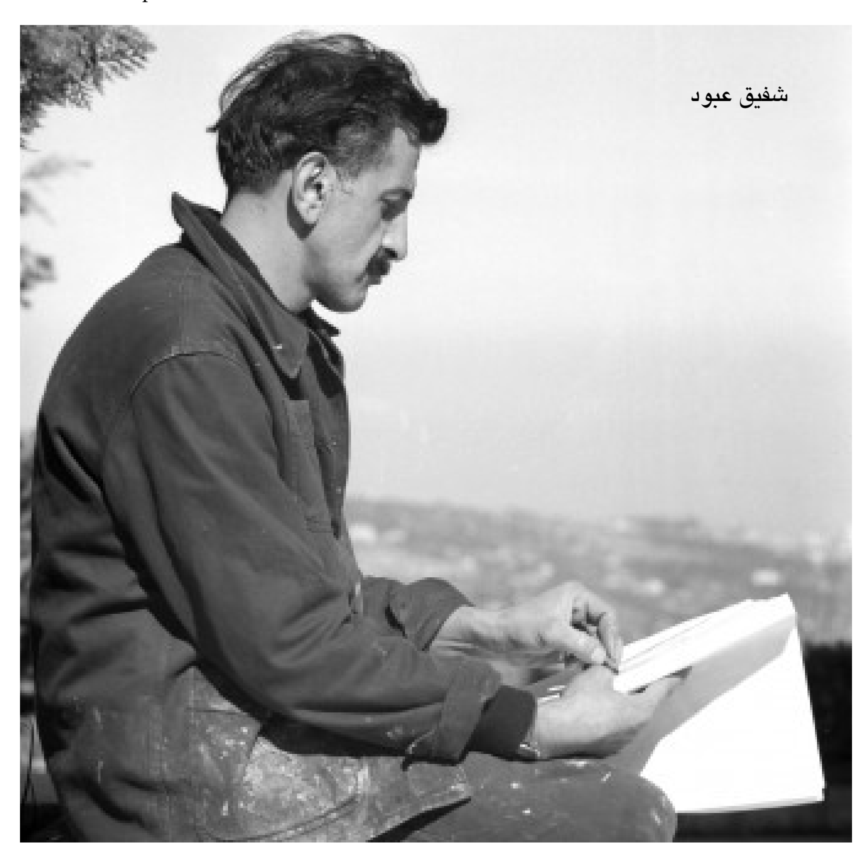
للفن المعاصر.

منذ البداية، كان عبود مشدوداً إلى أعمال الفنانين الفرنسيين الذين هجسوا بالطبيعة والضوء وتحوُّلاته. ومنهم -بالأخصّ- رائد الانطباعية كلود مونيه وبيار بونار. هذا الأخير عاش بعيداً عن باريس، ورسم أجمل أعماله بداية في منطقة النورماندي، ثم في منزله المطل على المتوسط في الجنوب الفرنسي. كان بونار غريباً عن أجواء النخب الفنية التي عرفتها المدينة منذ مطلع القرن العشرين والتي ساهمت تجاربها في ولادة تيّارات الفن الحديث، ومنها التكعيبية والتجريدية. وقد ظَلَّ بونار طيلة حياته وحتى وفاته عام 1947 تصويرياً وغنائياً لا يعنيه تنظيرات ممثّلي الحداثة، ومنهم بيكاسو. أما عبود وعلى الرغم من تعلّقه الكبير برؤية بونار وأسلوبه وتماهيه مع عوالمه، فقد اختار التجريد منذ منتصف الخمسينات متأثِّراً بالأجواء المهيمنة على الحياة التشكيلية في العاصمة الفرنسية. كانت مرحلة شهدت سجالات فنية وثقافية بوتيرة متسارعة، وقد طُبعت بقوّة الفنانين الأجانب القادمين من مختلف دول العالم مما أدّى إلى نشوء فرق وتجمُّعات وتيارات فنية متنوّعة. غير أن التيار التجريدي هو الذي هيمن على المشهد العام في أثناء المعارض المُقامة في «بينال» عام 1959.

وإذا كان عبود قد اختار التجريد فإنه كان حريصاً أيضاً على العمل الفني المتأنّي والمتين. تأثر بمعلّميه في «معهد الفنون الجميلة»: أندريه لوت، وفرنان ليجي، وجان ميتزينجر، وكانوا من أتباع التيار التكعيبي. لم ينضمّ عبود طوال حياته إلى جماعة فنية محدَّدة، وكما تجلّى في هذا المعرض الاستعادي في غاليري كلود لومان وفي المعارض السابقة التي أقيمت في السنوات الأخيرة، لا يمكننا أن نختزل أعماله بمدرسة فنية محددة لأنها استطاعت -خلال تجربة طويلة تجاوزت نصف القرن أن تتجنَّب التصنيفات الجاهزة، وتذهب بعيداً في البحث عن خصوصيَّتها وتميُّزها.

عبود ليس فنان الوجه الواحد. إنه الباحث دائماً عن الضوء المشتعل أبعد من التجريدية والتصويرية. عاشق للنور وللّون، لم يحب حَصر موهبته في تقنية واحدة، لذلك التفتَ إلى فن الفخّار والنسيج والأقمشة وحياكة السجاد كما كان من أول الفنانين العرب الذين انصرفوا إلى صناعة الكتب الفنية المحفورة، وبالتحديد منذ عام 1953. وفي جميع أعماله، ومهما كانت الأدوات والتقنيات التي استعملها، هناك حساسية شعريّة عالية. ومن هنا نفهم العلاقة المميّزة التي جمعته بالعديد من الشعراء والكتّاب العرب والغربيين.


Fenêtre sur le parc montsouris. 1998


شفيق عبود

حول المعرض وتجربة الراحل كتب الناقد إيمانويل دايدي: «نتاج شفيق عبود يعكس فرح العيش، كما يظهر في عنوان إحدى لوحاته: (هذا الرّكن للسعادة). وعبود يبقى صوفيّ اللحظة... يضحّي بكل شيء من أجل هاجسه المُطلَق».

حوار: سعيد خطيبي

الشـاب مامـي (اسـمه الحقيقـي محمـد خليفاتي). هـو شـخصية رايويّة بامتيـاز، تجمـع بين التلقائيـة والغموض في آن معـاً، عرف قبل خمس سـنوات تجربة سجن مريرة في فرنسا، لكنه عاد منها أكثر شباباً ورغبة فـي إثبات الحضور، فقـد تخلَّص من صداماته القديمة مع غريمه الشـاب خالد، وصار أكثر انسجاماً في علاقته بالمورو ث الرايوي الشعبي. مامي اليوم ليس نفسه مامي التسعينيات، فصورة النجم لا تعنيه كثيراً بقدر ما تعنيه صورة المجدِّد في الراي.

«الدوحة» التقت الفنان، على هامش مشـاركته في مهرجان سـوق واقف، وأجرت معه هذا الحوار:

الشاب مامي لـ «الدوحة» :

الراي نبض الحياة

بعـد انقطـاع العلاقـة بينـك وبيـن المكلّـف بأعمالـك السـابق ميشـال ليفـي، حـاول هـذا الأخير، فـي السـنتين الماضيتيـن، تجسيد صـورة مشـابهة لـك في مغنـي راي شـاب جديد، هـو يونس. هـل يعنـي أن ميشـال ليفـي مـا يـزال يحلـم بنجـاح مشـابه لمـا عرفـه سـنوات تعاونكمـا معـاً؟

- فـي الحقيقة، النسخة لن تطغى أبداً علـى الأصل. صحيـح أن هنـاك أطرافـاً تحـاول الاتّـكاء علـى نجاحاتـي السـابقة وجنـي ثمارهـا، ولكـن، بالمقابل، أعتبـر الأمر شيئاً إيجابياً، وأنظر إليه من زاويـة مختلفة، فالمغنّي الشاب يونس الذي تبنّاه ميشـال ليفي، وعلـى غرار كثيريـن، هـو يحـاول السير علـى خطـاي، ليجد لنفسه لاحقاً موطئ قدم وخصوصيـة. مع أني ألاحظ أن ميشال ليفي ويونـس يريدان الإبقاء علـى هدف واحد: التشبُّه بالشاب مامي فقط دون التقدُّم نحو الأمام. اشتغلت علـى امتـداد أكثـر مـن عشـرين سـنة مـع ميشـال ليفـي، وأعرفـه جيـداً، وربمـا هـو يريـد صناعـة صـورة لـ (مامـي جديـد)، فهـو لـم يتحـرَّر مـن صـورتي، ولـم يتجرَّع حـالـة القطيعـة التي حصلـت بيننا.

هـذا الوضـع ربمـا سيستمر فـي ظـل غيابـك عـن الإنتاجـات الفنيـة. عـام 2011، بمجـرَّد خروجـك مـن السـجن، صرَّحـت بأنـك بصـدد التحضيـر لألبـوم جديـد، وأصـدرت حينهـا أغنية(سـينغل) مـع المغنيـة كنـزة فـرح، ولـم يظهـر بعدهـا أيّ جديـد. مـاذا حصـل تحديـداً؟

- سـأكون صريحـاً. بعـد الخـروج من السـجن كتبـت نصـوص أغـانٍ جديـدة، وشـرعت فـي تحضيـر الألبـوم. ولكن- تدريجياً- وجدت أن كلمات الأغنيات تَتَّصل بتجربـة السجن، فقرَّرت التمهُّل. أعتقد أن أفضـل طريقـة لتجـاوز الحالـة النفسية الصعبة التي رافقت مرحلة السجن هي عدم ذكرها مجدَّداً، وتناسيها. فالأغاني حين نسجِّلها ستُسمَع، وُتَتداوَل وستبقى، وستذكِّرنا بأحداث معينـة ماضيـة، وأنا أريـد أن أطـوي ملـفّ مـا مضـى نهائيـاً. أشياء تغيَّرت في حياتي، أشياء أخرى محوتهـا، وأنـا لا أفكر سـوى فـي مسعى التقدُّم نحـو الأمـام، وتـرك كل مـا حصل خلـف ظهري، وهذا هو السبب الأساسـي الـذي أدّى إلـى تأخير صـدور الألبـوم.

ربّمـا لـو حكيـت مـا فـي داخلـك وغنَّيته ستتحـرَّر منـه. الإفصـاح عمـا يخالجنـا مـن همـوم يُعتَبـر شـكلاً مـن أشـكال التخلُّص منهـا.



الشاب مامي

- لست أعني بما قلته سلفاً أنني أعاني ضغطاً نفسياً، وقلقاً مزمناً. على العكس من ذلك تماماً: منذ ثلاث سنوات وأنا أمارس حياتي بشكل طبيعي. ولا شيء تغيرَّ. وأراهن على التخلُّص من تراكمات ما مضى على الوقت، فهو الوسيلة الأمثل لإعادة ترميم ما تلف، وتناسيها تدريجياً. ولكني لو سجَّلت الأغنيات التي كتبتها فترة السجن فإنها ستبقى في الأذهان وفي مسيرة الفنان. لذلك فضَّلت محو كل ما كتبت.

بعد الأزمة التي حصلت مع القضاء الفرنسي، وخروجك من السجن، ما الشيء الذي تغيَّرَ في محيطك، وفي حياتك الشخصية؟

- كثير من الأشياء تغيَّرت، وهو أمر متوقَّع وغير مفاجئ. هناك أشخاص كنت أعتبرهم أصدقاء، ثم أدركت أنهم لم يكونوا فعلاً أصدقاء. هي حقائق نكتشفها في الحياة تدريجياً. وهي أمور تحصل على الصعيد الشخصي، أما على الجانب الفني فلا شيء تغيَّر، ما أزال أشتغل، وأبذل جهداً لتقديم الأفضل.

تاريخياً تنتمي إلى الجيل الثاني من مغنِّي الراي، بعد الجيل الأول، جيل «Raï-Pop»، وجيلكم هو الجيل الذهبي، الذي رافق الراي في طريقه نحو العالمية. ولكن الجيل الجديد الذي تَلاكَم أعاد الراي سريعاً إلى المحلّيّة، وعجز عن تقديم إضافة أو مساهمة في تطوير الموسيقى الراي. ما السبب؟

- السبب هو غياب الخَلَف، عدم وجود مُغَنِّين يقتفون أثر الجيل الذهبي للراي. وأعتقد أن المسؤولية هي مسؤولية مشتركة، وتتعلَّق بعوامل مختلفة، مع قلة فضول المغنِّين الجُدُد للبحث عن التجديد وتطوير مهاراتهم، وانعدام الرغبة أحياناً في أداء أشياء جميلة، تعبِّر فعلياً عن روح الراي الأصيلة والحداثية في آن معاً. حالياً نلاحظ مثلاً أن غالبية مغنِّي الراي الجُدُد يسعون إلى إبراز وجودهم من خلال كثرة الألبومات وأعداد الأغنيات، مع العلم أننا في وقتنا، سنوات الثمانينيات، لم يكن بتاتاً يعنينا عدد الأغنيات، بل جودتها فقط، وأركِّز على كلمة جودة. ثم يبقى عامل آخر ومهمّ هو عشق ما نفعل. أن نغنِّي الراي لا بد أن نحبّ الراي أولاً، أن نعيش من أجله، أن يصير نبض حياتنا. حين أسجِّل ألبوماً لا بُدَّ أن أكون أنا أولاً مقتنعاً به، مقتنعاً بكلمات الأغاني وتلحينها وتسجيلها. لا بد أن ينبع الراي من أعماق القلب. ولكن، من أجل ألبوم واحد، أنا آخذ وقتاً كافياً وطويلاً، ما يهمّ – كما قلت – ليس أعداد الألبومات، بل نوعيَّتها.

في وقت سابق كنت بمثابة المغنِّي المفضَّل لدى الصحف الفرنسية والأقسام الفنية في الإعلام الفرنسي. اليوم، لا أحد يتحدَّث عن الشاب مامي في فرنسا، لماذا؟

- لست أعتقد فعلاً أنني كنت المغني المفضل، ولكن، بالأحرى، كنت أمثِّل الراي المفضل في أوروبا. في وقت سابق كنت أسجِّل أسبوعياً حضوراً في الإعلام الفرنسي (صحف، تليفزيونات، وإذاعات)، لست أنا فقط، بل أيضاً الشاب خالد، فوضيل ورشيد طه، وآخرين. ولكن الأمر تغيَّر، لأن الراي تغيَّر، لم يعد نفسه كما كنا نعرفه سلفاً، والكرة الآن في ملعبنا من أجل بعثه مجدَّداً وتطويره ليلائم تغيُّرات الفترة الحالية.. الراي سيستعيد صحَّته حين سيجد شباباً وخلفاً يستحق أن يحمل اسمه. في الوقت الحالي الجيل الجديد مخيِّب للظن. وإذا كان المغني لا يحترم الموسيقى التي يؤدِّيها فلا تنتظر منه شيئاً.



عبد السلام بنعبد العالي

في السّرّ

كتب نيتشه في تمهيده لـ«العلم المرح»: «إننا لم نعد نعتقد أن الحقيقة تظل حقيقة من غير ستارها. لقد عمّرنا ما يكفي لكي نؤمن بذلك. أصبحنا نعتبر أنّ من باب الحشمة والحياء ألا يرغب المرء في أن يرى كل شيء في عرائه...علينا أن نمجّد أكبر التمجيد الحياء الذي تتحلّى به الطبيعة، والذي يجعلها تتستَّر وراء الألغاز وعدم اليقين. ربما كانت الحقيقة امرأة تعرف لماذا لا تفصح عن أسبابها ومبرِّراتها؟

فربما كان من المناسب أن ندعوها (بوبو) بتعبير الإغريق؟.. عجباً لهؤلاء الإغريق! لَكَمْ كانوا يعرفون أسباب العيش! إن ذلك يتطلَّب البقاء عند السطح، عند ثنايا الثوب، عند القشرة والبَشَرة. إنه يقتضي عبادة المظهر، والإيمان بالشكل، والأصوات والكلمات، الإيمان بأولمب المظهر. كم كان الإغريق سطحيين.. من شدة عمقهم!».

ليس هذا الإقرار بأن الطبيعة تنطوي على أسرار، وأنها تتستَّر وراء حجاب بالأمر الجديد. الجديد هنا هو ما لحق أنطلوجيا الستار، وما عرفه مفهوم السرّ من تحوُّل. فلطالما نُظر إلى الحجاب الذي يُضرَب على السرّ، والستار الذي يُسدَل دونه على أنه لا يشكّل جزءاً من بنية السرّ، وإنما ينضاف إليه باعتباره مُجَرَّد قشرة تخفي اللبّ. إذ إن قيمة الحجاب لم تكن لتكمن فيه، بل في ما يستره. فما كان ينكتم ليس مفعول الحجاب. الحجاب لم تكن له وظيفة، اللهم، صون الجوهر و«حفظ» السرّ الذي ينكشف بـ«إزاحة» الستار ورفع الحجاب وإماطة اللثام.

الجديد الذي يشير إليه نيتشه هو «أن الحقيقة لا تظل حقيقة من غير حجابها». فالحجاب محدِّد للحقيقة، وليس مُجَرَّد غطاء لها. فعلى عكس الرؤية الميتافيزيقية التي لا ترى علاقة للحجاب بما يحجبه، تقوم رؤية مضادة تعتبر أن ما وراء الستار مفعول للوهم الذي يبعثه فينا الحجاب عندما يمنعنا من أن ننظر إليه كحجاب. هنا يغدو الستار دليلاً على فعل التستُّر أكثر مما هو دليل على «شيء» من ورائه، وهنا يستعيد الستار فعاليته.

ليس الستار، والحالة هذه، غطاء يوضع «فوق» ما يستره، بل هو انثناء ما يظهر. إنه فعل الطيّ ذاته. يؤكّد صاحب «العلم المرح»: « إذا كان هناك قناع، فلا شيء من ورائه. إنه سطح لا يخفي شيئاً سوى ذاته». على هذا النحو تغدو السرّيّة بنية للكائن أكثر منها أقوالاً تُكْتَم، وحقائق تحتجب. إنها تشير إلى جدلية الظهور والاختفاء. تساءل نيتشه: «ما هو الظاهر عندي؟» فأجاب: «من المؤكَّد أنه ليس عكس الوجود. فما عسى يمكنني أن أقول عن الموجود مهما كان، اللهم، صفات ظاهره. الظاهر ليس عندي ستاراً لا حياة فيه. إنه عندي هو الحياة والفعالية ذاتها. إنها الحياة التي تسخر من ذاتها كي توهمني أن لا وجود إلا للمظاهر».

حينما ينكشف السرّ ويفتضح أمره والحالة هذه، فإنه لا يكشف عن شيء، وإنما يكشف عن بنية الاختفاء. فما يظهره السرّ هو الاختفاء ذاته. وهنا يجد التضاد الذي تضعه اللغة العربية في لفظي السرّ والخفاء كامل معناه. نقرأ في اللسان في بابَيّ السرّ والإخفاء: «أَسَرّ الشيء: كتمه وأظهره.... سررته: كتمته، وسررته: أعلنته. ». «خفا البرق خفواً: لمع. خفا الشيء خفواً: ظهر...خفي الشيء، أخفيته: كتمته، وخفيته أيضاً: أظهرته وهو من الأضداد».

اختفاء السرّ هو ظهوره، ولكنَّ ظهوره كاختفائه. لا يعني ذلك أن السرّ لا يُكشَف. إنه لا يكون سرّاً إلا إذا عُرِف، لكنه لا يُعرف إلا كَسِرّ، أي إنه يُعرَف كشيء لا يُعرَف. هذا المفهوم يرجع للمظهر كل قوته، مثلما يعيد للحجاب سمكه، وللسطح عمقه. لكن الأهم من ذلك أنه يجعل الأعماق مفعول السطوح، ويجعل التستُّر بنية للكائن، وليس كتماناً لأسرار، وصوناً لجواهر، وحفاظاً على ألباب.

الماء والطاقة

محمد محمود

منذ عام 1993 يحتفل العالم سنوياً يوم 22 مارس/آذار باليوم العالمي للماء والذي أقرَّتهُ الجمعية العامة للأمم المتحدة استجابةً للتوصية التي قُدّمت في مؤتمر الأمم المتحدة المعني بالبيئة والتنمية الذي عُقد في ريو دي جانيرو عام 1992، وتَمَّ الاتّفاق على جدول أعمال القرن الحادي والعشرين الذي يتناول الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية، وصون الموارد وإدارتها، وتعزيز دور الفئات الرئيسية ووسائل التنفيذ.
فالماء هو العامل الأساسي للحياة بشكل عام، فيسمى كوكب الأرض بالكوكب المائي وذلك لأن الماء يشغل حوالي 70 % من مساحة سطحه إلا أن المياه العذبة لا تشكّل سوى 2.75 بالمئة من مياه الأرض بما في ذلك 2.05 % مياه متجمِّدة في الأنهار الجليدية، و0.68 % مياه جوفية، و0.011 % مياه سطحية في البحيرات والأنهار.
مع تزايد عدد سكان العالم، وبازدياد الاحتياج للماء ازدادت حدّة المشاكل والصراعات القائمة حول قضايا الماء، فتُشَكّل قلة الماء العذب واختلاف توزيعه في العالم إحدى أكبر المشكلات المتعلّقة بالبقاء.
ودعت الجمعية العامة في ذلك القرار إلى تكريس هذا اليوم للقيام بأنشطة لزيادة الوعي بالقضايا المائية عن طريق نشر المواد الثقافية والتوعوية، وتنظيم مؤتمرات واجتماعات وحلقات دراسية ومعارض بشأن حفظ وتنمية موارد المياه وتنفيذ توصيات جدول أعمال القرن الحادي والعشرين.
ففي كل عام يمضي تزداد الضغوط حول قضايا الماء من حيث ازدياد التعداد السكاني، فقد أصبح ثلث سكان العالم يعيشون في بلدان تشهد إجهاداً مائياً متوسّطاً أو شديداً، ويعيش حوالي 1.1 مليار إنسان بلا مياه شرب نظيفة، و1.3 يعيشون بلا كهرباء، ويعاني حوالي مليار إنسان من ندرة الغذاء. وفي عام 2025 - وبحسب تقديرات- سيعاني 3 مليار إنسان من ندرة الماء، وبحلول عام 2030 سيحتاج العالم إلى زيادة في الماء بنسبة 30 % ،و40 % في الطاقة، و50 % من الغذاء.
يعتبر الماء والطاقة والغذاء عناصر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، وبهذا المنطلق قد يصبح هذا الفهم لطبيعة ارتباطهم المفتاح لحلّ المشكلات المتوقَّعة بشأنهم. على سبيل المثال تحتاج زراعة كيلوغرام واحد من القمح 1300 ليتراً من الماء، بينما في الولايات المتحدة يحتاج تشغيل ونقل ومعالجة الماء حوالي 8 % من استخدام الكهرباء. ولهذا سيكون موضوع اليوم العالمي للماء للعام الحالي 2014 عن الماء والطاقة، فتوليد الطاقة يتطلّب استخدام الموارد المائية وخصوصاً الطاقة الكهرومائية والنووية، بينما يتم استخدام 8 % من الطاقة العالمية من أجل ضخّ ومعالجة ونقل الماء إلى مختلف المستهلكين. ويهدف اليوم العالمي للماء 2014 إلى رفع الوعي حول ترابط الماء بالطاقة والمساهمة في الحوار بشأن السياسات التي تركّز على مجموعة واسعة من القضايا المتعلّقة بالماء والطاقة، وشرح طبيعة العلاقة من خلال عرض دراسات لصُنّاع القرار في قطاع الطاقة والمجال المائي.
فيما يلي جزء مما جاء في الرسالة المصورة للأمين العام للأمم المتحدة بان كي مون بمناسبة العام الدولي للتعاون في مجال الماء العام الماضي 2013: «فلنُسَخِّر أفضل التكنولوجيات، ولنتبادل أفضل الممارسات لتحقيق محصول أكبر مقابل كل قطرة ماء. ولنعزّز حقوق الحصول على الماء، ولنقلّل من إهدارها، ولنضع سياسات ذكية تتيح لجميع المستخدمين الانتفاع بحصّة عادلة منها. فلنستثمر في الماء. الماء هو الحياة».

في خطاب عبد الله كنون «النبوغ المغربي»

عبد السلام دخان

تكشف المقدّمة التي وضعها العلّامة المغربي عبد الله كنون الحسني لعمدة كتابه الموسوم بـ«النبوغ المغربي» طبيعة المعركة التي عاهد هذا المحارب نفسه على خوضها دفاعاً عن الهوية الأدبية المغربية وتبياناً لخصوصيّتها، وغناها المتعدّد. وربّما كان هذا الهدف الأسمى من ذلك رفع الغبن الذي لحق بالأدب المغربي من قبل المشتغلين بالنقد وتاريخ الأدب في المنطقة العربية؛ إذ لم يحظَ بالعناية التي حَظِي بها غيره من الآداب في البلدان الأخرى. ونلمس هذا الأمر على نحو جليّ من خلال نبرة الحسرة التي يتحدّث بها عن هذا الإجحاف غير المبرّر في نظرّه، فهو يصرّح بذلك على نحو يجمع بين الشكوى والألم في الوقت ذاته: «وذلك لأني رأيت منذ نشأتي الأولى إهمال هذا الجزء من بلاد العروبة في كتب الأدب وكتب التاريخ، حتى لقد تُنكَر تونس والجزائر، وبالأحرى القيروان وتلمسان فضلاً عن قرطبة وإشبيلية، ولا تُنكَر فاس ومراكش بحال من الأحوال». لم يكن هدفه -إذاً- هو التظلّم فحسب، بل كان الأهم من ذلك هو بناء رؤية خاصة به لبناء تصوُّر ما حول ماهيّة الأدب كما مُورِسَ في المغرب، وإذ حاول ذلك لم يركن إلى الدفاع عنه، بَل عمد إلى نوع من الحفر في تاريخه، متوسّلاً بإلمامه الواسع بالنصوص المميَّزة في هذا الأدب، وبأعلامه المختلفين، ومتوسّلاً كذلك بسعة أفقه الذي مَكّنه من النظر إليه من زاوية المنتج الأدبي العربي. ويتّضح هذا الجهد من خلال مكونات كتابه «النبوغ المغربي» الذي عالج في قسمه الأول - بدقّة متناهية - عصر الفتوح، وقسّمه بدوره إلى خمسة فصول: الفاتحون الحقيقيون، كيف انتشر الإسلام في المغرب، استعراب المغاربة، الصراع بين العرب والمغاربة، الوسط الفكري في هذا العصر. وإلى جانب هذا الفصل ترد فصول أخرى تتعلّق بالعصور التالية على لصر الفتوح، وهي: عصر المرابطين وعصر الموحّدين، وعصر المرينيين، وعصر السعديين، وعصر العلويين. كما أنه خصَّص القسمين الآخرين للمختارات النثرية والمختارات الشعرية.

يتّضح أن عبد الله كنون قد تبنّى -في بناء كتابه- المنهج الذي كان سائداً في أيامه، والذي يمكن نعته بالمقاربة التاريخية؛ حيث تتضح جليّاً رؤية الأدب من منظور ما هو سياسي؛ أي عدم الفصل بين تحقيب الأدب والتحولات التاريخية، وبخاصة ربطه بنشأة الدول بوصفها أنظمة سياسية تحمل معها تحوُّلاً مهمّاً في المجال الثقافي، ومن ضمن ذلك الأدب، كما يتّضح اتّجاهه التعليمي والتعريفي في بناء مقاربته تلك، فهو لم يكتفِ بمسألة التحقيب التي تبرز تطوُّر الأدب المغربي وتنوُّعه، بل عمد إلى اختيار مجموعة من النصوص النثرية والشعرية التي يرى بأنها تُعَدّ ممثّلة لما هو جيِّد فيه، وقد كان هدفه من هذه الاختيار ماثلاً في بناء ذاكرة أدبية نوعية تقترح على القرّاء والمهتمّين، بوصفها دالّة -من جهة- على غنى هذا الأدب، وشاهداً على تمتُّعه بميزة رفيعة لا تقلّ شأناً عن الأدب المنتج بالمشرق من جهة أخرى.

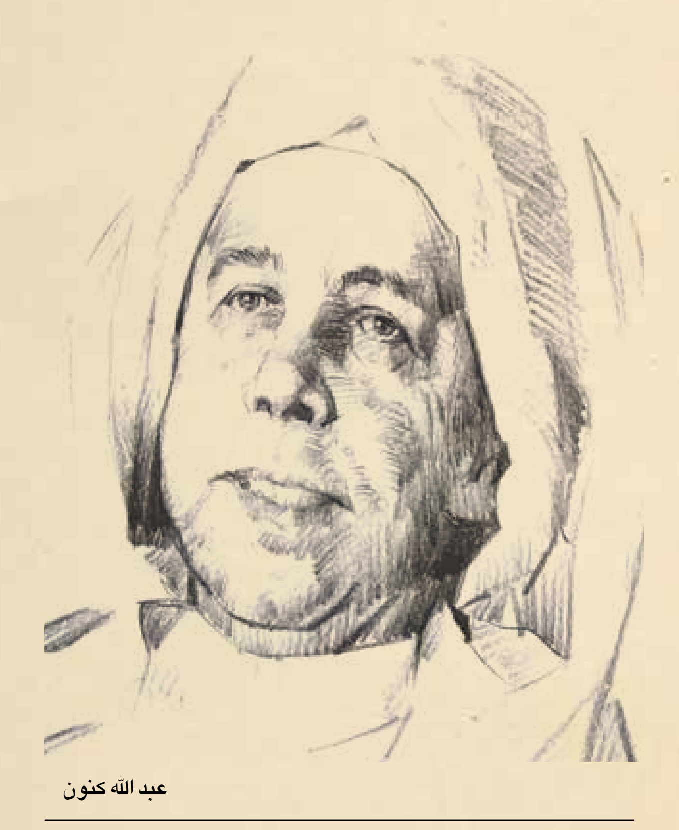
تطلَّبَ الدفاع عن الأدب المغربي من قبل عبد الله كنون -في معركة بين المركز والمحيط في منتصف القرن الماضي- الحديث عن سوء الفهم الذي لحق به من لدن المهتمّين بتاريخ الأدب العربي، وتشكيل مفهوم خاص بالأدب المغربي بصرف النظر

عن دلالته الحسّية ودلالته المكانية. فالأدب المغربي ليس لاحقاً -في نظره- لآداب الأقطار الأخرى، وليس سابقاً عليها، فهو يُعَدّ من صميم حركتها، وتاريخها أيضاً. فهو يحتلّ مكاناً له خصوصيَّته المميَّزة ضمن هذه الحركة، وهذا التاريخ.

ولعل المنجزين النثري والشعري اللذين قدّمهما عبد الله كنون، ومحضهما جعلا أمير البيان شكيب أرسلان يكتب قائلاً: «وقد كنت أعهد نفسي من بين المشارقة، الرجل الذي اطّلع أكثر من غيره في تاريخ المغرب وأهله، وأنعم النظر فيما يتعلّق بثقافته وسياسيته وسائر شؤونه، ولكني رأيت نفسي بعد أن طالعت هذا الكتاب الصغير حجمه، الكبير قدره كأني لم أعلم عن المغرب قليلاً ولا كثيراً، وكدت أقول: إن من لم يطّلع على هذا الكتاب لا يحقّ له أن يدّعي في تاريخ المغرب الأدبي علماً، ولا أن يصدر على حركاته الفكرية حكماً.».

وفي السياق نفسه صَرَّح الأستاذ حنا فاخوري في مقدّمة الجزء الأول قائلاً: «إن النبوغ المغربي في الأدب العربي كنز من كنوز العلم، ومصدر من أوثق مصادره، وموسوعة مغربية لا يقدّرها حقّ قدرها إلا من لمس النص في كتب الأدب». ولأهمّيّة هذا الكتاب فإن المستشرق كارل بروكلمان اتّخذه حجّة، واعتمده في كتابه «تاريخ الأدب العربي».

استمدّ مفهوم الأدب المغربي كينونته من فاعليته الأدبية، ومن أنساقه الخطابية المختلفة؛ وهذا ما يبرر -بكل قوة- إصرار عبد الله كنون على عَدّ الزمن المغربي زمناً فاعلاً في الصيغ الأدبية العربية، وليس بمنفعل يكتفي بترجيع الصدى. لقد اتّسمت معركة عبد الله كنون بالصعوبة البالغة لأنها كانت تتمّ على جبهات متعدّدة، وأوّل هذه الجبهات الجبهة الداخلية؛ إذ كان محتّماً مواجهة جهل بعض المغاربة بتاريخهم الفكري والأدبي، وثاني هذه الجبهات جبهة نظرة المشارقة الدونية إلى الأدب المغربي، وثالث هاته الجبهات جبهة الثقافة الكولونيالية المرتبطة بالاستعمار، والتي كانت تهدف إلى طمس معالم الهوية الثقافية المغربية. وهو ما يعلّل قول عبد الله كنون «هذا كتاب جمعنا فيه بين العلم والأدب والتاريخ والسياسة، ورمينا بذلك إلى تصوير الحياة الفكرية لوطننا المغرب، وتطوُّرها في العصور المختلفة من لدن قدوم الفاتح الأول إلى قريب من وقتنا هذا». يُظهِر هذا القول مدى وعي عبد الله كنون بمسألة الهوية المغربية، وضرورة فتح الحوار مع الأطراف المشكِّلة للهوية الأدبية العربية بشكل عام، مستخدماً حواسّه ليبعد الفراغ، ويلامس متوناً أدبية مختلفة في استعادة محمودة للذاكرة بمخزونها الحامل للوعي المغربي في علوم الآلة، والفنون النثرية من قَبيل الخطب، والمناظرات، والرسائل السلطانية والإخوانية، والمنتخبات الشعرية من صنف الحماسة، والفخر، والغزل، والشوق، والنسيب، والمِلَح، والطّرف والرثاء، وذكر الموت. ولم يكن عبد الله كنون يقف عند حدود التصنيف، بل كثيراً ما كان يلجأ إلى الحكم على النصوص حكماً فنياً ونقدياً، لأن الرجل جمع العلم من جميع أطرافه؛ فهو المفكّر والمؤرّخ والأديب والقصّاص، وهو الناقد والشاعر والمفسّر. وقد تميز بليونة في المزاوجة بين المناهج القديمة والمناهج المستحدثة، وبخاصة في مراعاته التعاقبَ الزمني، وتأثير السابق على اللاحق، مع تنظيم المادة، وتصنيفها وعدم الاستطراد تمييزاً للحظات الجمالية المشرقة، وترميزاً لحصيلة التنوير المغربي الذي يشكّل أرضية خصبة لتطوُّر الهوية الأدبية في اتِّصالها وتفاعلها بالأدب العربي. وهو يرتبط في ذلك بالأثر ليبرز فيزياء الأدب المغربي، ويواكب سيرورته وتعاقبه، ومن ثمة تجاوز العماء الذي كان يقابل به هذا الأثر. ولم يكن عبد الله كنون -وهو يخوض معركته هذه- يستحضر منطلقات الأنا المشكِّلة للهوية الثقافية للأدب المغربي، ولا بعلاقة الذات بالموضوع على نحو مثالي صرف، بل كان منشغلاً بمَدّ جسور التواصل مع هذا الأثر الجمالي بثبات ونفاذ بصيرة، وبإنصات إلى النصوص المشكِّلة لمتنه الأدبي في عمدته «النبوغ المغربي» بوصفه فعلاً إدراكياً لكينونة الأدب، وفعلاً يؤكِّد طبيعة الإحساس بالانتماء إلى عدوة المغرب.


عبد الله كنون



نصيرة محمدي

مقبرة الأطفال

لم أنتبه أن ثمة مكاناً وحيداً في العالم يُسجّى فيه الأطفال الموتى وينامون بسلام، مقبرة الأطفال في (بيرين).. هل هي المقبرة الفريدة في الدنيا التي لا يدفن فيها إلا الأطفال؟ مقبرة لا تسع إلا الصغار الملائكة، ولا تحتضن سوى الأجساد الصغيرة الغضّة الطريّة. بمحاذاة الجبل وبقرب بئر ماؤها من نبع الجنة يرقد الصغار.. لا تلبث هذه البئر أن تتحوَّل إلى مكان مفضَّل للانتحار. ما أجمل الموت بقرب هؤلاء الصغار! وما أحن ذلك الجبل يحرس الملائكة، ويصدّ عنهم بعض البرد والوحشة!. في طرف المدينة، ولكن بقلبها أيضاً تسكن فلذات الأكباد روح الأرض، وتؤدّي نشيداً أبدياً.. نشيد الحياة والموت معاً. لأول مرة وقفت مع الموت. كان عمري لا يتعدى الخمس سنوات حين غاب ذلك الجَدّ الباهر القامة والقسمات. وعرفت أن كل ذلك الرجل انتهى، وأنني سأكتشف مكاناً عجيباً يتقاسمه الموتى، أو أولئك الذين مضت أرواحهم في عربات نورانية إلى السماء، وبقيت أجسامهم /جثثهم فارغة مفرغة لتُردَم بالتراب كما الزرع، ولكنه زرع ميت منذ البداية وميئوس منه. مقبرة بحجم السماء.. وبشهوة الموت التي لا تخمد. مقبرة للكبار لم أستطع يوماً أن أحدّد وجهتها أو اتجاهاتها، لا إشارة في ذهني إليها ولا طريق. في المرات القليلة التي نزلت فيها سائحة على مقبرة الكبار لم أشعر أنها جزء من الأرض، أو أنها تنتمي إلى هذا العالم، شعرت بها قطعة معزولة غير ثابتة، متأرجحة ومثيرة للدوار والدهشة والأسئلة، ولكنها كانت تمنحني جرعة سلام صافٍ ومنسيّ قلّما أصيبه، كما حدث لي وأنا أكتشف باريس في بدايات عشقي لها من خلال المقابر. مقبرة بار لاشاز التي شيدت بها فتوحاتي إلى هذه المدينة، ولم تزدني إلا حياة أغترف منها بشراهة، وأنهل من نبعها، وأستزيد من دفقها.. أخذت الحكمة صغيرة من المقبرة، وآمنت بنعمة الحياة. تنفَّست الموت في المقابر في (بيرين) وفي (باريس) مثلما تنفَّست الحياة. صرت لا أخشى الموت. صرت قوية بإيماني به. صرت أعدّ له أمكنة وتعابير وأشكالاً في داخلي.. صرت مهيَّأة له كما يليق بامرأة في حرب.. أترقَّبه وأرافقه في الشارع وفي الحافلة وفي السيارة، ويتأبَّط ذراعي كل مساء عودة إلى البيت.في الحرب كَبُرَ معي الموت أكثر من الحياة، وصارت المقابر جزءاً من نسيج حياتي.. أتنكَّر مقبرة (ابن عكنون) كم تهالكت على أضرحتها وترابها ومواجعها! وكم امتصّت غربتي وأنا بين الأحياء! تنكرني المقابر، ولا أذكر إلا مقبرة الأطفال في (بيرين) حيث تزدان طفولتي بتلك القبور الصغيرة والبياض الذي يضفي هالة مهيبة على المشهد الموجع المبهج، المؤلم الجميل، وبعض اخضرار ترعاه أعشاب مرمية هنا وهناك. هي أنس المكان ونضارته التي لم تُفقَد مع رحيل الصغار. كئيبة وصامتة تلك المواكب التي تمرّ أمام بيتنا العتيق باتّجاه مقبرة صغيرة، ولكنها تلتهم نفوساً طريّة، وتستدرج ما لا يحصى من الأطفال. إلى أين يمضي الصغار؟ وكيف هو الطريق إليهم؟ لم يعد ممكناً أن أسأل عن الدرب إليهم، وفي أعماقي يقين أن كل الدروب تؤدّي إليهم.. يكفي فقط أن ننتبه أنهم بالقرب منا يتوسّطون الدار والمدينة، هم الإشارة والطريق، هم المبتدأ والختام. على أسوار مدينتهم/ مقبرتهم ثمار البرتقال الحزين، وعلى طرف المقبرة بئر غاوية وتراب مغموس بالحنين والبعث والنور. قال الأجداد: «رفقاً بالصغار.. رفقاً بالخطوات التي تعبر دنياهم.. صمتاً ادخلوا، وجلالاً قفوا على أبوابهم.. إنهم علامة المدينة وسرّها..».

عندما تصعد الجبل الذي يطوّق مقبرة الأطفال تطلّ عليهم وهم يرقدون بسلام وبجنبهم تغلي الحياة، ويضجّ الشارع بالأطفال واللعب والحلوى والحكايات. من يخترع الحكايات للآخرين؟ من يهدهد نومهم؟ من يجلب إليهم الحلوى واللعب؟ من يوقظهم في الأعياد؟ من يُعِدّ لهم حليب الصباح ودفاتر المدرسة؟ من يهديهم الشمس والبحر؟ بالتأكيد لا أحد. على مدى سنوات، بعمر المدينة، وبعمر المكان لم يتلاشَ سحر المقبرة وجاذبيتها، ولم ينقطع سيل الموتى الصغار بدون شواهد أو أسماء.. بدون دليل غير ذاكرة الأولياء والآباء الذين يعرفون جيداً مواقع أبنائهم، ولا يضيّعونها أبداً. الشمس كريمة مع الأحياء والأموات معاً، لا تبخل بنورها ودفئها على مَنْ في الكون، ولكن هل تعيد شيئاً لهؤلاء الأطفال الذين رحلوا باكراً ؟ فبعضهم رحلوا دون أن يتيحوا للزمن أن يلتقط ملامحهم، ويختطف بعضاً من دهشتهم الطفولية. الشمس في مقبرة الأطفال آية الوقت وسرّها اللاهب الذي حَرَّض الشعراء على الرحيل إليها بحثاً عن الموت، ولم يحصلوا إلا على حفنة من ترابها هي زاد الطريق ونشيد العشاق. إليها أشدّ الرحال، وأحثّ الخطى مثلما كنت أفعلها صغيرة تاركة وصيَّتي الأخيرة: أن يُسَجّى جسدي، الذي سيندثر يوماً، في هذه المقبرة النورانية.



العمل الفني: **وفيقة سلطان**- قطر